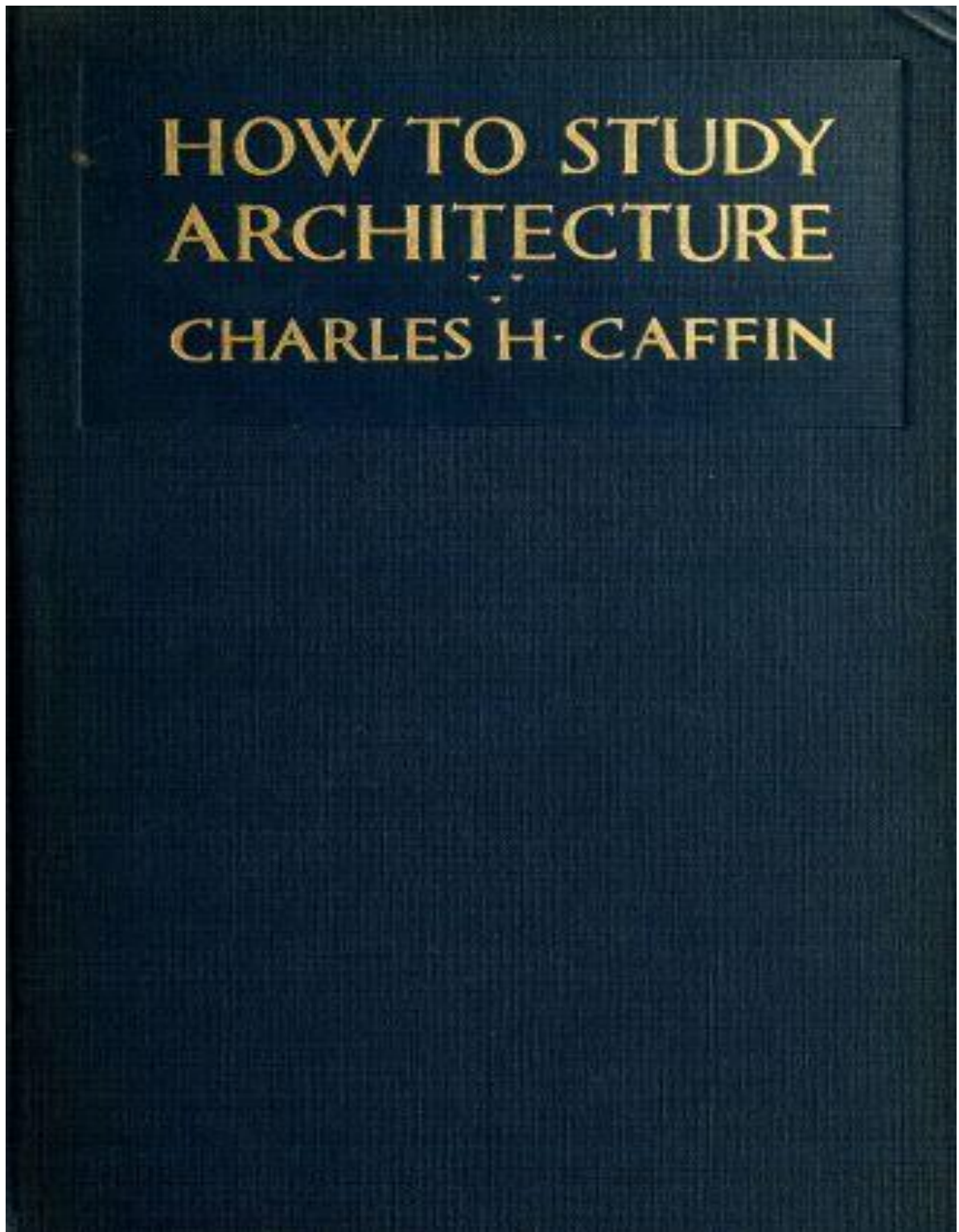


Как изучать архитектуру

Чарльз Х. Каффин



Содержание

КАК ИЗУЧАТЬ АРХИТЕКТУРУ

БЛАГОДАРНОСТЬ

СОДЕРЖАНИЕ

ИЛЛЮСТРАЦИИ

КНИГА I

КАК ИЗУЧАТЬ АРХИТЕКТУРУ

ГЛАВА I ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

ГЛАВА II ПРИМИТИВНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

КНИГА II ДО-КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

ГЛАВА I ЕГИПЕТСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА II ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ДРЕВНЯЯ ИМПЕРИЯ

ПЕРВАЯ ТЕБАНСКАЯ МОНАРХИЯ ИЛИ СРЕДНЯЯ ИМПЕРИЯ

ВТОРАЯ ТЕБАНСКАЯ ИМПЕРИЯ ИЛИ НОВАЯ ИМПЕРИЯ

ПТОЛЕМЕЙСКИЙ И РИМСКИЙ ПЕРИОДЫ

ГЛАВА III ХАЛДЕЙСКАЯ, АССИРИЙСКАЯ И ВАВИЛОНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИИ

ГЛАВА IV ХАЛДЕЙСКАЯ, АССИРИЙСКАЯ И ВАВИЛОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ГЛАВА V ПЕРСИДСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА VI ПЕРСИДСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ГЛАВА VII МИНОЙСКАЯ ИЛИ ЭГЕЙСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА VIII МИНОЙСКАЯ ИЛИ ЭГЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

КНИГА III КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

ГЛАВА I ЭЛЛИНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА II ЭЛЛИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ГЛАВА III РИМСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА IV РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА

КНИГА IV ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

ГЛАВА I РАННЕХРИСТИАНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА II РАННЕХРИСТИАНСКАЯ И ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ГЛАВА III МУСУЛЬМАНСКАЯ, ИНАЧЕ САРАЦЕНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА IV МУСУЛЬМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ГЛАВА V РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА VI РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ ИЛИ РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ФРАНЦУЗСКАЯ РОМАНСКАЯ

АНГЛИЙСКАЯ РОМАНСКАЯ ИЛИ НОРМАНДСКАЯ

РЕНСКИЙ РОМАНСКИЙ СТИЛЬ

ИСПАНСКАЯ РОМАНСКАЯ

КНИГА V ГОТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

ГЛАВА I ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ГЛАВА II ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

I

[ГЛАВА III ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ВО ФРАНЦИИ](#)

[ГЛАВА IV ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В АНГЛИИ И УЭЛЬСЕ](#)

[ГЛАВА V ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ГЕРМАНИИ, НИДЕРЛАНДАХ И ИСПАНИИ](#)

[ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА НИДЕРЛАНДОВ](#)

[ИСПАНСКАЯ ГОТИКА](#)

[ГЛАВА VI ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ИТАЛИИ](#)

[КНИГА VI ПЕРИОД РЕНЕССАНСА](#)

[ГЛАВА I ЦИВИЛИЗАЦИЯ РЕНЕССАНСА](#)

[ИТАЛЬЯНСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[НЕМЕЦКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[ИСПАНСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[ФРАНЦУЗСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[НИДЕРЛАНДСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[АНГЛИЙСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[ГЛАВА II АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА В ИТАЛИИ](#)

[ГЛАВНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ ШКОЛЫ](#)

[ГЛАВНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ РИМСКОЙ ШКОЛЫ](#)

[ГЛАВНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ВЕНЕЦИАНСКОГО РЕНЕССАНСА.](#)

[ГЛАВА III АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА В ИТАЛИИ — ПРОДОЛЖЕНИЕ](#)

[ЦЕРКОВНЫЕ ЗДАНИЯ](#)

[СВ. ПЕТРА](#)

[ГЛАВА IV АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА ВО ФРАНЦИИ](#)

[ГЛАВА V АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА В ГЕРМАНИИ, НИДЕРЛАНДАХ И ИСПАНИИ](#)

[ИСПАНСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[ФЛЕМСКИЙ И ГОЛЛАНДСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[ГОЛЛАНДИЯ](#)

[ГЛАВА VI АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА В АНГЛИИ И АМЕРИКАНСКАЯ КОЛОНИАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА](#)

[ЭЛИЗАВЕТИНСКИЙ И ЯКОБИНСКИЙ ПЕРИОДЫ](#)

[АНГЛО-ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕРИОД](#)

[СТИЛИ XVIII ВЕКА АНГЛО-КЛАССИЧЕСКИЙ. КОРОЛЕВА АННА. ГЕОРГИАНСКИЙ](#)

[АМЕРИКАНСКАЯ КОЛОНИАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА](#)

[КНИГА VII ПЕРИОД ПОСЛЕРЕНЕССАНСА](#)

[ГЛАВА I КЛАССИЧЕСКОЕ И ГОТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ](#)

[КЛАССИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ](#)

[ГЕРМАНСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД](#)

[ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД](#)

[ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИЦИЗМА В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТ](#)

[ГОТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ](#)

[ФРАНЦИЯ](#)

[СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ](#)

[ГЛАВА II СОВРЕМЕННАЯ СИТУАЦИЯ](#)

[СОВРЕМЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ](#)

[СОВРЕМЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ](#)

[ГЛОССАРИ](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[БИБЛИОГРАФИЯ](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта Гутенберга «Как изучать архитектуру»

Это электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой электронной книге или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Как изучать архитектуру

Автор: Чарльз Х. Каффин

Дата выпуска: 2 декабря 2019 г. [электронная книга № 60830]

Последнее обновление: 17 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в Интернет-архиве)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «КАК ИЗУЧАТЬ АРХИТЕКТУРУ» ***

[СОДЕРЖАНИЕ.](#)

[ГЛОССАРИЙ](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[БИБЛИОГРАФИЯ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

(примечание переписчика электронного текста)

КАК ИЗУЧАТЬ АРХИТЕКТУРУ

ЧАРЛЬЗ Х. КАФФИН

Автор книг «Как изучать картины», «История французской живописи», «История голландской живописи», «История испанской живописи», «Оценка драматического искусства», «Искусство ради жизни» и др.

ПОПЫТКА ПРОСЛЕДИТЬ ЭВОЛЮЦИЮ АРХИТЕКТУРЫ КАК ПРОДУКТА И ВЫРАЖЕНИЯ
ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫХ ЭТАПОВ ЦИВИЛИЗАЦИИ

С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ



НЬЮ-ЙОРК
DODD, MEAD AND COMPANY
1917

АВТОРСКОЕ ПРАВО, 1917

АВТОРСКИЕ ПРАВА ПРИНАДЛЕЖАТ DODD, MEAD AND COMPANY, Inc.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Автор выражает глубокую признательность профессору Уильяму Х. Гудйеру, У. Хармону Бирсу и Уильяму Уорфилду за оказанную ему помощь в решении некоторых вопросов, а также Каролине Каффин за составление указателя и Ирвингу Хейлу за несколько архитектурных чертежей. За некоторые иллюстрации он выражает благодарность следующим изданиям, любезно предоставленным библиотекарем Музея искусств Метрополитен: «Histoire de l'Art» Пеппо и Шипье; «Assyrian Sculptures» (Ассирийская скульптура) преподобного Арчибальда Патерсона; «Monuments Modernes de la Perse» (Современные памятники Персии) Паскаля Коста; «Ruins of the Palace of Diocletian at Spalato» (Руины дворца Диоклетиана в Сплите) Р. Адамса и «The Annual of the British School at Athens.» (Ежегодник Британской школы в Афинах. 1888–1890).

СОДЕРЖАНИЕ

Книга I

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА	СТРАНИЦА
<u>I Предварительные соображения</u>	<u>3</u>
<u>II Примитивные структуры</u>	<u>13</u>

Книга II

ДОКУЛЬТУРНЫЙ ПЕРИОД

<u>I Египетская цивилизация</u>	<u>25</u>
<u>II Египетская архитектура</u>	<u>38</u>
<u>III Халдейская, ассирийская и вавилонская цивилизации</u>	<u>56</u>
<u>IV Халдейская, ассирийская и вавилонская архитектура</u>	<u>65</u>
<u>V Персидская цивилизация</u>	<u>74</u>
<u>VI Персидская архитектура</u>	<u>80</u>
<u>VII Минойская или эгейская цивилизация</u>	<u>88</u>
<u>VIII Минойская или эгейская архитектура</u>	<u>95</u>

Книга III

КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

I ЭЛЛИНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ	105
II ЭЛЛИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА	116
III РИМСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ	147
IV РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА	163

Книга IV

ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

I РАННЕХРИСТИАНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ	187
II РАННЕХРИСТИАНСКАЯ И ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА	193
III МУСУЛЬМАНСКАЯ, ТАКЖЕ НАЗЫВАЕМАЯ САРАЦИНСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ	212
IV МУСУЛЬМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА	220
V РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ	232
VI АРХИТЕКТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ИЛИ РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА	241

Книга V

ГОТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

I ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ	263
II ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА	270
III ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ВО ФРАНЦИИ	281
IV ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В АНГЛИИ И УЭЛЬСЕ	287
V ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ГЕРМАНИИ, НИДЕРЛАНДАХ И ИСПАНИИ	301
VI ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ИТАЛИИ	310

Книга VI

ПЕРИОД РЕНЕССАНСА

I ЦИВИЛИЗАЦИЯ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	319
II АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ	338
III АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ — ПРОДОЛЖЕНИЕ	357
IV АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ	375
V АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ГЕРМАНИИ, НИДЕРЛАНДАХ И ИСПАНИИ	391
VI АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АНГЛИИ И АРХИТЕКТУРА АМЕРИКАНСКИХ КОЛОНИЙ	410

Книга VII

ПЕРИОД ПОСЛЕ РЕНЕССАНСА

I ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИЦИЗМА И ГОТИКИ	435
II СОВРЕМЕННАЯ СИТУАЦИЯ	454

ГЛОССАРИЙ: A , B , C , D , E , F , G , H , I , J , K , L , M , N , O , P , Q , R , S , T , U , V , W , Z	479
--	---------------------

ИЛЛЮСТРАЦИИ

	НА СТРАНИЦЕ
Стоунхендж. Солсберийская равнина, Англия	12
Разрез и план сокровищницы Атрея	12
Теокалли, или «Дом Бога», в Гуатуско	12
Разрез пирамиды	38
Модели мастаб	38
Типы египетских колонн	38
Храм-гробница Рамсеса II в Абу-Симбеле	38
План Рамессеума	38
Модель гипостильного зала в Карнаке	39
Периптерное святилище в Филах	39
Храм в Эдфу. Вход в гипостильный зал	39
Пример резного украшения	39
«Замок Саргона». Предполагаемая реконструкция	66
Часть «Львиного фриза» и «Фриза арок»	66
Детали украшения стен в Коюнджике	67
Гробница Дария I, Персеполь	80
Дворец Дария I, Персеполь. Предполагаемая реставрация	80
Тип персидских колонн	81
Зал ста колонн, Персеполь. Предполагаемая реставрация	81
Дворцы Персеполя. Предполагаемая реставрация	81
Настенное украшение во дворце Кносса	94
Львиные ворота в Микенах	94
План Акрополя Тиринса	94
Часть лестницы во дворце Кносса	95
Зал заседаний с гипсовым тронem, дворец Кносса	95
Некоторые планы храмов — эллинские	116
Эллинские ордера (колонны и антаблементы)	116
Римские ордера (колонны и антаблементы)	116
Модель Акрополя	116
Модель Парфенона (восстановленная)	116
Парфенон	117
Храмы в Пестуме	117
Хорагический памятник Лисикрата, Афины	117

<u>Храм Ники Аптерос, Афины</u>	<u>117</u>
<u>Портик кариатид, Эрехтейон</u>	<u>117</u>
<u>Деталь орнамента — эллинский</u>	<u>117</u>
<u>Круглые статуи Персефоны и Деметры с восточного фронтона Парфенона в Афинах</u>	<u>117</u>
<u>Ω</u>	<u>117</u>
<u>Фигуры в высоком рельефе из процессии поклоняющихся. Фриз Парфенона</u>	<u>117</u>
<u>План дома Пансы, Помпеи</u>	<u>117</u>
<u>План театра Драмисса</u>	<u>117</u>
<u>Римский форум, предполагаемая реконструкция</u>	<u>162</u>
<u>Maison Carrée, Ним</u>	<u>162</u>
<u>Арка Константина</u>	<u>162</u>
<u>Пантеон, Рим</u>	<u>162</u>
<u>Часть Пантеона</u>	<u>162</u>
<u>Колизей, Рим</u>	<u>162</u>
<u>Часть Колизея</u>	<u>162</u>
<u>Базилика Константина</u>	<u>163</u>
<u>Римские своды; из терм Диоклетиана</u>	<u>163</u>
<u>Готический свод; из Солсберийского собора</u>	<u>163</u>
<u>Театр в Оранже, Франция. Предполагаемая реставрация</u>	<u>163</u>
<u>План театра в Оранже, Франция. Предполагаемая реставрация</u>	<u>163</u>
<u>Порта Ауреа — Золотые ворота — Дворец Диоклетиана</u>	<u>163</u>
<u>Пон-дю-Гар, акведук недалеко от Нима</u>	<u>163</u>
<u>Перистиль и двор дома Веттиев</u>	<u>163</u>
<u>Настенные росписи в доме Веттиев</u>	<u>163</u>
<u>С. Аполлинаре Нуово, Равенна</u>	<u>192</u>
<u>С. Аполлинаре-ин-Класе, Равенна</u>	<u>192</u>
<u>Церковь Калб-Лаузех, Сирия</u>	<u>193</u>
<u>Церковь Турманин, Сирия</u>	<u>193</u>
<u>Гробница Галлы Плацидии</u>	<u>202</u>
<u>Интерьер церкви Сан-Витале, Равенна</u>	<u>202</u>
<u>Схема, показывающая подвесные своды</u>	<u>202</u>
<u>Разрез церкви Св. Сергия и Вакха, Константинополь</u>	<u>202</u>
<u>Разрез собора Святой Софии, Константинополь</u>	<u>202</u>
<u>Схема, показывающая, как купол опирается на восемь опор, образующих восьмиугольник, с помощью ниш или сквозь.</u>	<u>202</u>
<u>Внешний вид собора Святой Софии, Константинополь</u>	<u>203</u>
<u>Интерьер собора Святой Софии, Константинополь</u>	<u>203</u>
<u>План собора Святой Софии, Константинополь</u>	<u>203</u>

<u>План собора Святого Марка, Венеция</u>	<u>203</u>
<u>Внешний вид собора Святого Марка, Венеция</u>	<u>203</u>
<u>Мечеть Эль-Азхар, Каир</u>	<u>220</u>
<u>Сулеймание или мечеть Сулеймана</u>	<u>220</u>
<u>Аркады мечети, ныне собора, в Кордове</u>	<u>220</u>
<u>Двор львов, Альгамбра, Испания</u>	<u>220</u>
<u>Дворец Исфахан, Персия. Предполагаемая реставрация Павильона зеркал и садов</u>	<u>221</u>
<u>Колледж Шаха Хусейна, реставрация: Исфахан, Персия</u>	<u>221</u>
<u>Мечеть Акбура, Футтехпур-Сикри, Индия</u>	<u>221</u>
<u>Тадж-Махал, Агра, Индия</u>	<u>221</u>
<u>Пизанский собор, Кампанила и Баптистерий</u>	<u>240</u>
<u>Интерьер собора в Пизе</u>	<u>240</u>
<u>С. Амброджио, Милан</u>	<u>240</u>
<u>С. Микеле, Павия</u>	<u>240</u>
<u>Чертоза, или церковь картезианского ордена, Павия</u>	<u>240</u>
<u>Церковь Везеле, Франция</u>	<u>240</u>
<u>Церковь Аббатство-о-Дам, Кан</u>	<u>240</u>
<u>Остатки церкви аббатства Клюни</u>	<u>240</u>
<u>Церковь Апостолов, Кельн</u>	<u>241</u>
<u>Вход в собор Саламанки</u>	<u>241</u>
<u>Англосаксонская башня, Эрлс-Бартон, Нортгемптоншир</u>	<u>241</u>
<u>Церковь Иффли, недалеко от Оксфорда</u>	<u>24</u>
<u>Часовня Св. Иоанна, Лондонский Тауэр</u>	<u>24</u>
<u>Неф Даремского собора</u>	<u>24</u>
<u>Собор в Питерборо</u>	<u>241</u>
<u>Английская романская архитектура</u>	<u>24</u>
<u>Скульптурные детали из дверного проема собора в Амьене</u>	<u>270</u>
<u>Каркасная конструкция, демонстрирующая метод возведения свода с помощью остроконечной арки и концентрации тяг и контртяг.</u>	<u>270</u>
<u>Готическая деталь</u>	<u>270</u>
<u>Готическая деталь</u>	<u>270</u>
<u>Готическая деталь</u>	<u>270</u>
<u>Готическая деталь</u>	<u>271</u>
<u>Готическая деталь</u>	<u>271</u>
<u>Готическая деталь</u>	<u>271</u>
<u>Внешний и внутренний вид собора в Личфилде с расширением нефа</u>	<u>271</u>
<u>Нотр-Дам, Париж, план</u>	<u>280</u>
<u>Собор в Амьене, план</u>	<u>280</u>

<u>Амьенский собор</u>	<u>280</u>
<u>Нотр-Дам, Париж</u>	<u>280</u>
<u>Руанский собор</u>	<u>280</u>
<u>Реймский собор</u>	<u>280</u>
<u>Интерьер собора Нотр-Дам</u>	<u>281</u>
<u>Интерьер собора в Амьене</u>	<u>281</u>
<u>Интерьер Реймского собора</u>	<u>281</u>
<u>Отель Бургтерульд, Руан</u>	<u>281</u>
<u>Дом Жака Кёра</u>	<u>28</u>
<u>Сент-Шапель, Париж</u>	<u>28</u>
<u>Неф Норвичского собора</u>	<u>286</u>
<u>Солсберийский собор, интерьер</u>	<u>286</u>
<u>Йоркский собор, западный фасад</u>	<u>286</u>
<u>Линкольнский собор</u>	<u>286</u>
<u>Веллский собор, западный фасад</u>	<u>287</u>
<u>Винчестерский собор</u>	<u>287</u>
<u>Часовня Генриха VII, Вестминстер</u>	<u>28</u>
<u>Вестминстерский зал, деревянная крыша</u>	<u>287</u>
<u>Страсбургский собор</u>	<u>300</u>
<u>Ратисбонский собор</u>	<u>300</u>
<u>Ратуша Мюнстера</u>	<u>300</u>
<u>Собор Св. Гудулы, Брюссель</u>	<u>300</u>
<u>Кёльнский собор</u>	<u>300</u>
<u>Суконная биржа в Ипре</u>	<u>300</u>
<u>Ратуша, Лувен</u>	<u>301</u>
<u>Ратуша, Брюссель</u>	<u>301</u>
<u>Мехеленский собор</u>	<u>301</u>
<u>Собор в Антверпене</u>	<u>301</u>
<u>Собор в Толедо</u>	<u>301</u>
<u>Собор в Бургосе</u>	<u>301</u>
<u>Собор в Сиене, интерьер</u>	<u>310</u>
<u>Сан-Миниато, Флоренция; мраморный фасад</u>	<u>310</u>
<u>Собор Флоренции и Кампанила</u>	<u>310</u>
<u>Дворец дожей, Венеция</u>	<u>310</u>
<u>Собор в Сиене с примыкающей колокольной</u>	<u>311</u>
<u>Собор Орвието, западный фасад</u>	<u>311</u>
<u>Миланский собор</u>	<u>311</u>

<u>Миланский собор, интерьер</u>	<u>311</u>
<u>Часовня Пацци, Санта-Кроче, Флоренция</u>	<u>338</u>
<u>Санта-Мария-Новелла, Флоренция</u>	<u>338</u>
<u>Дворец Строцци, Флоренция</u>	<u>338</u>
<u>Дворец Капрарола</u>	<u>338</u>
<u>Дворец Гвимане, Венеция</u>	<u>339</u>
<u>Базилика Виченца</u>	<u>339</u>
<u>Дворец дожей, Венеция; портал эпохи Возрождения</u>	<u>339</u>
<u>С. Мария делла Салюте, Венеция</u>	<u>339</u>
<u>Дворец Риккарди, Флоренция</u>	<u>356</u>
<u>Палаццо Веккьо, Флоренция</u>	<u>356</u>
<u>Ка д'Оро, Венеция</u>	<u>356</u>
<u>Дворец Вендрамини, Венеция</u>	<u>356</u>
<u>Дворец Фарнезе, Рим</u>	<u>356</u>
<u>Двор дворца Фарнезе</u>	<u>356</u>
<u>Дворцы Капитолия, Рим</u>	<u>357</u>
<u>Библиотека Св. Марка, Венеция</u>	<u>357</u>
<u>С. Спирито, Флоренция</u>	<u>357</u>
<u>Сан-Андреа, Мантуя</u>	<u>357</u>
<u>Св. Петра, Рим</u>	<u>357</u>
<u>Интерьер собора Святого Петра, Рим</u>	<u>357</u>
<u>Замок Блуа. Готическая часть, построенная Людовиком XII</u>	<u>374</u>
<u>Дом Франциска I, Париж</u>	<u>374</u>
<u>Замок Блуа. Часть, добавленная Франциском I.</u>	<u>37</u>
<u>Замок Шамбор</u>	<u>374</u>
<u>Люксембургский дворец</u>	<u>375</u>
<u>План, показывающий рост Лувра</u>	<u>375</u>
<u>Павильон де л'Ороль, Лувр</u>	<u>375</u>
<u>Замок Гейдельберг</u>	<u>39</u>
<u>Другой вид на Генрихсбау</u>	<u>390</u>
<u>Бременская ратуша</u>	<u>390</u>
<u>Пеллерсхаус, Нюрнберг</u>	<u>390</u>
<u>Мэрия Антверпена</u>	<u>390</u>
<u>Льеж, Суд Дворца правосудия</u>	<u>390</u>
<u>Колледж Санта-Крус, Вальядолид</u>	<u>391</u>
<u>Двор Каса-де-Сапорта</u>	<u>391</u>
<u>Двор колледжа Алкала-де-Энарес</u>	<u>391</u>

Фасад и план незавершенного дворца Карла V	391
Эскориал	391
План Эскориала	391
Воллейтон-Холл, Ноттингемшир	410
Банкетный зал, Уайтхолл	410
Хэддон-Холл, Дербишир	410
Хэддон-Холл; Длинная галерея	410
Собор Святого Павла, Лондон	411
Св. Мэри-ле-Боу, Чипсайд, Лондон	411
Олд Чарлтон, Кент	41
Грузинская каминная полка и каминная доска	411
Церковь Христа, Филадельфия	428
Дом поэта Лонгфелло, Кембридж, Массачусетс.	428
Дом Вашингтона в Маунт-Верноне	429
Еще один пример южной колониальной архитектуры, Монтгомери, Алабама.	429
Ла-Мадлен, Париж	436
Зал Св. Георгия, Ливерпуль	43
Пантеон, Париж	436
Арка Звезды, Париж	43
Оперный театр, Париж	436
Государственный дом, Бостон	436
Капитолий в Вашингтоне	436
Мэрия, Нью-Йорк	437
Сент-Томас, Нью-Йорк	437
Здание парламента	437
План здания парламента	437
Скотланд-Ярд	454
Вудберн-Холл, Нью-Виндзор, штат Нью-Йорк	454
Церковь Троицы, Бостон	454
Здания округа, Питтсбург	454
Брейкерс, Ньюпорт, Род-Айленд	454
Фрагмент резиденции г-на Томаса Гастингса, Вестбери, Лонг-Айленд	454
Здание театра Шиллера, Чикаго	455
Здание Вулворт	455
Стальная конструкция. Сцена в нижней части Нью-Йорка	45

КНИГА I

КАК ИЗУЧАТЬ АРХИТЕКТУРУ

ГЛАВА I

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

АРХИТЕКТУРА, скульптура и живопись объединены общим названием «изобразительное искусство» или, как более точно называют их итальянцы и французы, «прекрасное искусство», то есть искусство прекрасного дизайна. Они известны своей красотой.

Своей красотой они привлекают взгляд, а через взгляд — ум, пробуждая в нас эмоции или чувства удовольствия — удовольствия более высокого рода, чем то, которое проистекает исключительно из удовлетворения чувств, — удовольствия, которое отличается как эстетическое.

Термин «эстетика» происходит от греческого слова, означающего «восприятие». Первоначально он описывал акт восприятия «объектов» с помощью чувств — «объектов», означающих все, что может быть воспринято через чувства. Но термин «эстетика» приобрел другое значение, особенно в отношении чувственных восприятий, полученных от зрения и слуха. Он означает, что восприятие доставляет нам удовольствие, потому что пробуждает в нас чувство красоты. Это может происходить без какой-либо сознательной деятельности со стороны нашего разума. Мы можем быть поглощены наслаждением от ощущения; или оно может воздействовать на наш разум — на нашу память или воображение — таким образом, что заставляет нас думать и чувствовать не только о непосредственном «объекте», но и о чем-то, что наш разум ассоциирует с ним.

Например: с помощью простого чувственного восприятия мы обнаруживаем, что одно дерево выше другого, или что одно дерево — вяз, а другое — серебристая береза. Наше восприятие может на этом закончиться, но не в том случае, если мы настроены на размышления. Тогда за восприятием того, что одно дерево выше другого, может последовать ощущение, что более высокое дерево доставляет нам большее удовольствие. Нам может показаться, что это дерево более пропорционально: его части более гармонично соотносятся с целым; или может показаться, что оно более подходит к месту, которое занимает, и к другим «объектам» рядом с ним. Опять же, убедившись с помощью чистого сенсорного впечатления, что одно дерево — вяз, а другое — серебристая береза, мы можем задумываться о *качествах*, отличающих эти два дерева. С какой великолепной уверенностью возвышается ствол вяза! Как величественно расходятся от него ветви, неся на себе свои великолепные массы обильной листвы! С другой стороны, как изящны стволы и ветви серебристой березы, как деликатно грациозны ее мелкие листья! «Как чувствительно!» — возможно, скажем мы. Ведь в нашем воображении это стройное дерево может казаться наделенным чувствами, которые реагируют на каждое движение воздуха, на каждый отблеск солнечного света.

Во всех этих случаях мы выходим за пределы простого восприятия чувствами. Нас больше не интересует только «объект». Наш интерес становится *субъективным*. Нас интересует не объект глагола «воспринимать», а субъект, *который* воспринимает, в данном случае мы сами; как вещь влияет на нас, как она пробуждает в нас чувство красоты. К этому моменту наши мысли, возможно, уже отошли от конкретного объекта () и перешли к «абстрактным» идеям, навеянным этим объектом. Наши мысли поглощают величие роста, воплощенное в вязе, хрупкая нежность,

выраженная в березе, а также удивление тем, как столь разные качества могут выжить в суровых потрясениях природы и найти свою особую функцию в схеме природной красоты.

Таким образом, ощущая внешние объекты через наш собственный жизненный опыт и наше собственное чувство красоты, мы используем чувственное восприятие, которое специально называется *эстетическим*. И именно в той степени, в какой объекты архитектуры, скульптуры или живописи способны стимулировать это *эстетическое восприятие*, они по праву принадлежат к числу изобразительных искусств.

Архитектура — это наука и искусство строительства сооружений, которые в большинстве случаев служат полезной цели, но во всех случаях проектируются и строятся с учетом красоты. Их мотивом является как красота, так и полезность.

В некоторых случаях, например, в случае триумфальной арки, мотивом, по-видимому, была исключительно красота. С другой стороны, если мы вспомним, что арка была возведена в память о каком-то великом человеке или каком-то великом подвиге — например, Арка Тита, посвященная завоеванию Иерусалима этим полководцем, — то внушительное величие сооружения, привлекающее внимание и вызывающее восхищение, фактически служило той цели, для которой оно было возведено.

В действительности, различие, которое люди склонны проводить между *полезным* и *красивым*, не обязательно так резко, как предполагается, и в значительной степени основано на невежестве или ошибочном отношении к жизни. Тенденция довольствоваться полезностью вещи и рассматривать красоту как причуду, непрактичную и бесполезную, показывает, что, хотя наша цивилизация, возможно, прогрессировала в некоторых отношениях, в других она отстала. Ведь в истории прогресса человечества нет ничего более очевидного, чем то, что, хотя первобытный человек должен был проявлять изобретательность в обеспечении жизненных потребностей и изготовлении орудий труда, инструментов, утвари и т. д. для удовлетворения своих нужд, он не был удовлетворен тем, что его работа должна быть просто полезной. Он стремился сделать ее приятной по форме и с помощью украшений. И это внимание к красоте росло по мере развития цивилизации, становясь наиболее заметным, когда цивилизация достигла своего высшего уровня, и продолжалось на протяжении веков, пока машины не начали заменять отдельных ремесленников.

Ведь отдельный мастер, ответственный за изготовление изделия от начала до конца, должен, если он чего-то стоит, испытывать личную гордость за то, что делает его так хорошо, как только может. Как говорится в Библии о Всевышнем Творце: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, это было очень хорошо». И ремесленник, пока он свободен творить, опираясь на свои знания и чувства, должен быть способен чувствовать это, потому что в нем есть инстинкт, императивная потребность его собственной природы, которая заставляет его гордиться своей работой. Удивительным фактом человеческой природы является то, что когда она работает свободно, проявляя все свои способности, этот инстинкт побуждает ее не только создавать полезные вещи, но и делать их хорошо и настолько красивыми, насколько это возможно.

Но постепенно машины лишили рабочего контроля над своей работой. Он перестал проектировать, разрабатывать и доводить до конца все детали своей работы. Ему доверяют только часть операции, и она выполняется под контролем машины, которая производит работу с бездушной однообразностью. Ремесленник деградировал до повторителя частичных процессов; он стал слугой машины, винтиком в огромной механической системе. А с развитием высокомошных машин объем производства увеличился, и в результате системой стала руководствоваться скорее *количество*, чем *качество*.

Логическим результатом этого стало то, что миллионы мужчин и женщин лишились привилегии быть индивидуальными ремесленниками, создателями своих собственных

произведений, и стали безразличны к качеству производимой работы; вкус, то есть способность различать качества, ухудшился, и возникло общее безразличие к элементу красоты.

Из всех видов изобразительного искусства архитектура наиболее близка к жизни человека. Она развилась из первобытной необходимости обеспечить укрытие от стихий и защиту от нападений всевозможных агрессоров. И главными среди агрессоров, от которых первобытный человек пытался защититься, были таинственные силы природы, которые его воображение представляло в виде злых духов. Отгонять их и заручиться поддержкой добрых духов было необходимостью жизни, которая через фетишизм развилась в некое позитивное представление о религии. Эта потребность воплотилась в сооружениях, которые, начавшись с выбора или возведения одного камня, постепенно стали состоять из множества камней, расположенных по-разному: в кучах, в геометрических группах из отдельных камней или в виде камней, уложенных горизонтально на двух или более вертикальных опорных камнях.

В этих примитивных устройствах, служивших для обозначения мест захоронения умерших героев и для удовлетворения религиозных потребностей, первобытный человек использовал камни в том виде, в каком он их находил, отдавая предпочтение камням огромных размеров, чтобы обеспечить их долговечность. Между тем, в хижинах, которые он строил для живых, можно предположить, что, когда это было возможно, использовался более скоропортящийся материал — дерево. И здесь он сначала использовал более мелкие ветви, втыкая их в землю по кругу или квадрату и соединяя их сверху, так что они принимали форму кучи камней; затем он накрывал их шкурами, и они становились прототипом палатки. Затем постепенно он стал использовать более прочные бревна, втыкая их вертикально и удерживая на месте сверху с помощью горизонтальных брусьев. На них укладывались поперечные балки, образуя крышу; пространства между балками, как и между вертикальными стойками стен, заполнялись прутьями или тростником и становились еще более непроницаемыми для погодных условий благодаря покрытию из глины или грязи.

Усилия первобытных строителей, конечно, имеют скорее археологическое, чем архитектурное значение, но они имеют к архитектуре то отношение, что в них можно обнаружить зачатки этого искусства. Ведь к тому времени, когда человек положил камень горизонтально на два вертикальных, он открыл принцип строительства, который сейчас называют по-разному: «столб и перемычка», «столб и балка» или «трабеальный», то есть «балочное» строительство. Был заложен зародыш, который со временем развился в трабеальную конструкцию египетского храма и конструкцию с колоннами и антаблементом классической архитектуры. От колоссальной монолитной формы, которая до сих пор сохранилась, например, в Стоунхендже, произошел прямой переход к высокоорганизованному совершенству Парфенона.

Именно этот факт делает изучение архитектуры столь интересным. Ее эволюция происходила поэтапно, вместе с эволюцией цивилизации. Имея свои корни в необходимости, она выражала этапы цивилизации более прямо и интимно, чем другие виды изобразительного искусства; в то же время сравнительная долговечность материалов, в которых она была воплощена, привела к тому, что большее количество ее свидетельств сохранилось до наших дней. Даже по фрагментам архитектуры можно представить себе эпохи цивилизации, давно ушедшие в прошлое, а памятники, сохранившиеся в относительной целостности, выделяются на фоне туманных страниц истории как наглядные уроки, дающие ясное представление о прошлом.

Соответственно, одна из целей этой книги представляет собой попытку изучить эволюцию архитектуры в связи с этапами цивилизации, которые она непосредственно воплощала; найти в памятниках архитектуры множество «проповедей в камне» — рассуждений о характере, условиях жизни, методах и идеалах людей, которые их воздвигли и сформировали.

И это связано со второй целью, которая заключается в том, что мы постараемся изучить архитектуру так, как она фактически развивалась на практике. Помня, что она возникла из

необходимости удовлетворения определенных конкретных целей, одним словом, что ее мотив был в первую очередь практическим, и что с самого начала она была продуктом изобретения, мы постараемся изучить ее в связи с постепенным овладением человеком материалами и процессами строительства. Мы будем рассматривать архитектуру в ее фундаментальном значении как науку и искусство строительства, прослеживая, насколько это возможно, этапы, на которых человек решал проблемы, поставленные перед ним целью сооружения и условиями доступных материалов; как он постепенно преодолевал трудности строительства, шаг за шагом совершенствуя свои устройства и процессы и тем самым создавая новые принципы строительства, и, далее, как практические операции одной расы и периода осуществлялись, модифицировались или развивались другими расами в разных условиях и в ответ на различия в потребностях и идеалах.

И, изучая архитектуру как постепенное решение практических проблем строительства, мы также будем постоянно помнить о том, что по мере развития навыков человека в строительстве развивалось и его желание сделать свои сооружения все более выразительными для его более высокого сознания человеческого достоинства. Как век за веком строительство удовлетворяло не только потребности жизни, но и воплощало идеалы настоящей и будущей жизни; как рука об руку с растущим мастерством в работе развивались высшие достижения в области художественной красоты.

Наши методы изучения будут, насколько это возможно, следовать порядку действий архитектора. Получив участок и заказ на возведение на нем здания для конкретной цели, архитектор сначала занимается *планами*: *планом этажа* и, если здание более чем одноэтажное, *планами* нескольких *этажей*. Он в виде диаграммы намечает линии, очерчивающие здание, а также линии, обозначающие разделы и подразделы; прерываниями линий он обозначает проемы дверей и окон, а отдельно стоящими фигурами — расположение колонн или опор, которые он может использовать для поддержки потолков и крыш. Расположение всех этих деталей будет определяться не только назначением здания, но и характером участка, а также индивидуальными особенностями материалов и методов строительства, которые архитектор намерен использовать.

Затем, привыкнув думать о здании как о чем-то, возникшем из плана, мы будем следить за тем, как здание вырастает из плана, принимая вертикальную форму в том, что архитектор называет *фасадом*, или, когда он говорит конкретно о внешней стороне здания, *фасадами*. Иногда мы будем изучать одну из диаграмм, которую он называет *сечением*, когда он представляет себе свое здание, пересеченное вертикальной плоскостью, которая делит конструкцию на две части. Та часть, которая находится между зрителем и плоскостью сечения, должна быть удалена, и таким образом обнажается система внутренних строительных работ.

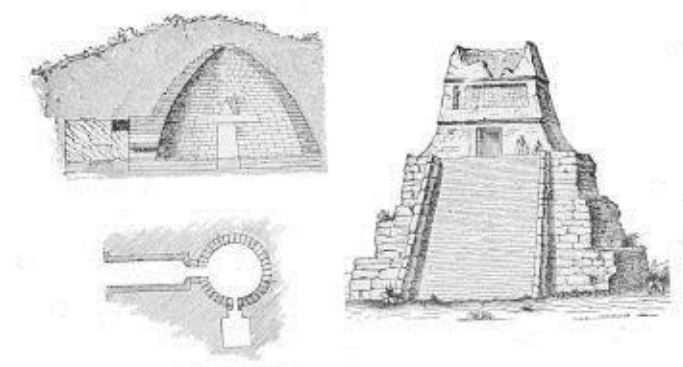
Изучая внешний вид здания, мы будем помнить о внутреннем расположении, вытекающем из плана, и приобретем привычку рассматривать внешний вид здания как логически связанный с его внутренним устройством. Дизайн здания будет означать для нас не просто произвольно придуманный образец фасада, а расположение вертикальных и горизонтальных элементов, твердых поверхностей и открытых пространств, которое вытекает из внутренних условий и провозглашает их.

Одним словом, мы будем рассматривать архитектурное произведение как органическое образование, укорененное в плане, возникающее в соответствии с конструктивными принципами, каждая часть которого имеет свою отдельную функцию, а все части скоординированы в гармоничном отношении к единству целого. Ибо мы обнаружим, что *единство дизайна* является особым элементом совершенства в архитектуре, единство, обеспеченное отношениями *пропорции, гармонии и ритма*, установленными между несколькими частями и между частями и целым. А поскольку архитектура — это в первую очередь искусство практической пользы, все эти отношения в равной степени определяются принципом *пригодности*, чтобы каждая часть могла наиболее эффективно выполнять свою функцию в общей цели всего здания. Ибо это — первый и окончательный критерий органического состава.



СТОУНХЕНДЖ. РАВНИНА СОЛЬСБЕРИ, АНГЛИЯ

Примитивное использование конструкции из столбов и балок. Стр. 8, [16](#)



СЕЧЬЕ И ПЛАН «СКАРБНИЦЫ АТРЕЯ»

ТЕОКАЛЛИ ИЛИ «ДОМ БОГА»

В Микенах. Пример конструкции «Толос» или «Улей». [Стр. 14](#) В Гуатуско, Коста-Рика. [Стр. 20](#)

ГЛАВА II

ПРИМИТИВНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

Различные остатки доисторических сооружений, хотя и широко рассеянные по разным частям мира, имеют общие черты в плане назначения и конструкции.

Самыми ранними примерами жилых построек являются озерные жилища, обнаруженные на дне некоторых швейцарских озер, а также в других странах как в восточном, так и в западном полушарии. Они состоят из хижин, грубо построенных из дерева, возведенных на сваях, иногда в таком количестве, что образуют довольно большую деревню. Их цель, по-видимому, заключалась в обеспечении безопасности от внезапных нападений врагов, опасности диких зверей и змей, а также малярии и лихорадки болотистых берегов, при этом приближая жителей к источникам пропитания и предлагая примитивные, но готовые средства санитарии. Эта система до сих пор сохранилась среди коренных жителей многих тропических стран и имеет аналогию в лодочных домах, которые толпятся на реке Кантон в Китае.

Однако с точки зрения археологии, а также в связи с последующей историей строительства, по мере его постепенного развития в искусство архитектуры, более важными являются: одиночный огромный камень, известный как *менгир*; *галгал* или каменный *курган*, сложенный из камней; *тумулус* или *курган*, состоящий из земляного холма, и *кромлех*.

Один камень, по-видимому, считался объектом поклонения и фетишем, отгоняющим злых духов. Возможно, он был первоначальным источником египетского *обелиска* « », греческой *стелы* и современного надгробного камня. Из галгала и кургана, возможно, развились пирамиды Египта

« » и *усеченная* пирамида, которые мы найдем в качестве фундаментальных платформ храмов в различных частях мира, в то время как кромлех является прототипом храмов.

Два камня устанавливались вертикально, а третий помещался на их вершине. Это представляет в зачаточном виде так называемый принцип «столб и балка» в строительстве храмов. Иногда два или четыре вертикальных камня увенчивались большим плоским камнем. Это выглядело как гигантский стол и называлось *дольменом*. Предполагается, что это была форма погребальной камеры, в которой клали тело, таким образом защищая его от земли, насыпанной вокруг камней в курган. Если это так, то *дольмен* является предшественником погребальной камеры, встроеной в египетскую пирамиду.

Между тем, промежуточная стадия между высокоразвитыми *пирамидами* и примитивными *дольменами* представлена в **гробнице Альтун-Обу**, недалеко от **Керчи** в Крыму. Здесь курган облицован слоями обработанных камней, которыми также выложены камера и ведущий к ней проход. Потолки обоих сооружений построены из рядов камней, каждый из которых немного выступает за пределы нижнего, пока уменьшающееся пространство не закрывается одним камнем. В углу таким образом сформированной кладки можно обнаружить зачатки арки.

Здесь также удобно отметить, хотя это и опережает нашу историю, более сложный пример этого принципа кровельного покрытия, который показан в так называемом **сокровищнице Атрея в Микенах** в Греции. Кроме того, в этом случае наблюдается большее сближение с аркой, поскольку выступы камней () были вырезаны таким образом, чтобы представлять собой непрерывную линию. Эти контурные линии слегка вогнуты и сходятся вверху в одной точке, по этой причине этот тип гробницы известен как «*улей*».

Другая форма этого метода угловой кровли видна в **арке на Делосе**, которая является частью системы каменной кладки, известной как *циклопическая*, по имени одноглазого великана, с которым Одиссей и его последователи столкнулись на Сицилии во время своего возвращения из Трои. Каменная кладка состоит из больших блоков необработанного камня, промежутки между которыми заполнены более мелкими камнями. Здесь также фактическая арка состоит из повторяющихся огромных вертикальных монолитов, поддерживающих ряд отдельных блоков, установленных под углом друг к другу.

Однако, хотя эти примитивные формы строительства крыш предвосхищают более позднее развитие настоящей арки, студентам заранее предупреждают, что они скорее отражают ощущение необходимости какого-то такого метода строительства, чем какой-либо подход к решению проблемы. Последнее, как мы увидим позже, заключалось в том, чтобы найти способ противодействовать давлению арки, то есть ее тенденции давить наружу и рушиться, тогда как в примитивном строительстве этой опасности удавалось избежать путем встраивания крыши в массив каменной кладки или земли, что делало невозможным боковое напряжение. Фактически эта система больше походила на ту, которая используется для укрепления выемок при современном прокладке туннелей и добыче полезных ископаемых.

Между тем, этот грубый метод перекрытия проёма более чем одним камнем был первоначальным зародышем более позднего развития конструкции арок, сводов и куполов, так же как установка одного горизонтального камня на двух вертикальных является прототипом колонн и антаблемента. Таким образом, инстинкт человека в древнейшие времена тяготел к двум фундаментальным принципам архитектурного строительства.

Наиболее интересными примерами примитивных сооружений являются так называемые *кромлехи*, из которых наиболее хорошо сохранился **Стоунхендж** в Англии. Основой этого и подобных ему сооружений является конструкция «столб и балка», состоящая из каменного блока, поддерживаемого двумя вертикальными опорами. В случае Стоунхенджа эта конструкция повторялась, образуя непрерывный круг диаметром сто футов. Внутри него находился концентрический круг, состоящий из более мелких плит, который окружал серию из пяти отдельных конструкций из столбов и балок в форме подковы. Последние повторяются в другой

серии плит, а в центре стоит плоский алтарный камень. Семнадцать камней внешнего круга, высотой от шестнадцати до восемнадцати футов, все еще стоят и частично соединены между собой балками.

Этот впечатляющий мемориал находится на Солсберийской равнине, в восьми милях к северу от соборного города Солсбери, в окрестностях которого находится много курганов. Был ли это храм-погребение могущественных вождей или он был воздвигнут в память о какой-то великой победе в честь погибших героев и бога народа? Согласно Джеффри Монмутскому (1154 г. н. э.), который, как предполагается, составил большую часть своей истории на основе кельтских легенд, Стоунхендж является кельтским мемориалом, воздвигнутым во славу кельтского Зевса.

Рис в своей книге «Кельтское язычество» признает вероятность этого объяснения и добавляет: «Какой храм мог бы быть более подходящим для главного бога света и светящегося неба, чем просторное открытое пространство круглой формы, подобное Стоунхенджу? Я также не вижу никаких возражений против старой идеи о том, что Стоунхендж был прототипом знаменитого храма Аполлона на острове гипербореев, рассказы о котором, скорее всего, были основаны в первую очередь на дневнике путешествий Пифея». Пифей был греческим мореплавателем и астрономом второй половины IV века до н. э., уроженцем греческой колонии Массилия (Марсель), который посетил побережья Испании, Галлии и Британии.

Примерно в двадцати милях к северу от Стоунхенджа находится памятник **Абери** или **Эйвбери**. Его остатки состоят из двух кругов, образованных *менгирами*, которые окружены большим внешним кругом *монолитов* диаметром около 1250 футов. Он был дополнительно окружен рвом и валом, что позволяет предположить, что сооружение могло служить одновременно местом собраний и крепостью.

В **Карнаке**, на территории старой Бретани во Франции, находятся остатки около 1000 *менгиров*, некоторые из которых достигают высоты 16 футов, расположенных параллельными прямыми рядами, образующими аллеи длиной почти две мили. Это необработанные гранитные блоки, установленные в землю меньшим концом. В окрестностях также много *курганов*, *дольменов* и более поздних памятников, относящихся к эпохе полированного камня.

Кроме того, остатки таких памятников, как мы описывали, найдены в Скандинавии, Ирландии, Северной Германии (в Ганновере и прибалтийских провинциях), а также в Индии и Малой Азии, в Египте, на северо-западе Африки и в районе Атласских гор. Этот факт, если предположить, что памятники имеют кельтское происхождение, свидетельствует о широкомасштабных миграциях этой важной ветви индоевропейской семьи (), которая в доисторические времена продвигалась на запад последовательными волнами. Известно, что эта раса также проникла в Северную Италию и Испанию. Тот факт, что в этих странах не сохранилось ни одного из их памятников эпохи необработанного и полированного камня, по-видимому, указывает на то, что миграция туда произошла в более поздний период.

С того момента, как кельтская раса появилась в письменной истории, она была признана как отличающаяся превосходным художественным гением. Грубые *менгиры* под совместным влиянием христианства и искусства со временем были заменены *каменными крестами*, которые по форме очень близки к простоте монолита, но украшены резными орнаментами. И последние в своих деталях явно сходны с мотивами украшений, найденными на оружии и глиняной посуде бронзового века, в сочетании с переплетением линий, вдохновленным примером ткачества, и использованием мотивов, заимствованных из растительных форм. Эти же принципы украшения были применены к металлообработке, в которой кельты преуспели, а позднее — к украшенным рукописям, в которых они достигли столь высокой степени мастерства. Со временем кельтские художники также стали включать в свои дизайны фигуры людей и животных, но всегда рассматривали их исключительно как мотивы декора и никогда не стремились изобразить их естественно.

Преобладание этих декоративных мотивов в древних азиатских и европейских орнаментах, возможно, было связано с длительными миграциями кельтов. Но не обязательно, поскольку они в равной степени встречаются в примитивных орнаментах жителей южных морских островов, североамериканских индейцев и жителей Перу, Мексики и Центральной Америки. Примитивный человек, по сути, демонстрирует тенденцию к сходству мотивов и методов на соответствующих этапах своего развития.

В последних трех странах были обнаружены некоторые из самых замечательных остатков эпохи полированного камня и бронзового века. Именно до этой стадии — после скольких веков развития, остается только догадываться — достигли могущественные народы инков, ацтеков и других, когда испанские завоеватели в XVI веке победили их и уничтожили их цивилизации.

До сих пор самым известным примером были руины **Куско**, имперского города инков в Перу, который был захвачен Писарро; но исследования профессора Хирама Бингема недавно привели к открытию, также в Перу, **Мачу-Пикчу**, города-убежища, расположенного почти недоступно на высотах Анд. Исследователь считает, что это и есть традиционный город Тампу Токко, в который укрылось высокоразвитое племя, когда оно подверглось сильному давлению со стороны варварских врагов, и откуда, согласно легенде, они позже спустились, чтобы завоевать Перу и основать город Куско под руководством «трех братьев, вышедших из трех окон». Слово «Тампа» означает место временного проживания, а «Токко» — окна; и на главной площади этого недавно открытого города был найден храм с тремя окнами.

Таким образом, вполне возможно, что на момент испанского вторжения это был действительно заброшенный город, почитаемый как колыбель инков. В любом случае, он ускользнул от внимания и разрушений испанцев и до сих пор сохраняет свой первозданный вид, не смешанный с добавками последующих цивилизаций.

Он занимает огромную площадь, сопоставимую только с Куско, и построен из камней, многие из которых весят несколько тонн, высеченных в нужной форме с помощью каменных молотков. Большая часть склонов гор застроена террасами, которые использовались для сельскохозяйственных целей и напоминают «висячие сады» Вавилона. Не менее ста лестниц соединяют различные части города, который разделен на районы или «клановые группы» огороженными стенами, в которых находятся дома, а иногда и центральное место поклонения. Типичная конструкция домов очень похожа на ирландскую хижину — полтора этажа с двускатными крышами, в каждой из которых пробито небольшое окно. Деревянные крыши исчезли, но камни с просверленными отверстиями, к которым были привязаны балки, все еще находятся на месте. В погребальных пещерах были обнаружены бронзовые предметы тонкой работы.

Среди других известных остатков ранних построек — **Теокалли**, или «Дом Бога», в **Гуатуско** в Коста-Рике. Он представляет собой усеченную пирамиду из каменной кладки, возвышающуюся ступенями, вершина которой образует платформу, на которой стоит храм. Еще более важным примером этой формы сооружения, вероятно, был **Теокалли** в **Теночтитлане**, древнем названии Мехико. Построенный около 1446 года, он был разрушен испанцами, и часть его территории теперь занимает собор. Согласно описаниям, он представлял собой усеченную пирамиду, размеры которой на вершине, расположенной на высоте 86 футов от земли, составляли 325 на 250 футов. При подъеме необходимо было пять раз обойти сооружение по ряду террас. На платформе находилось несколько церемониальных зданий, ужасающее изображение бога Уицилопочтли, предположительно то, которое сейчас находится в Музее Мехико, и жертвенный камень. На последнем приносили в жертву огромное количество людей; по сообщениям, хотя, несомненно, с преувеличением, при освящении храма было убито семьдесят тысяч человек, чтобы утолить кровожадный аппетит этого ужасного идола.

Внешний вид последних остатков первобытной цивилизации Центральной Америки и Мексики украшен орнаментом, мотивы которого представляют собой изогнутые и прямоугольные меандры и переплетения, заимствованные из ткачества и плетения, а также растительные и животные формы. Часто, как в **Каса-де-Монхас в Юкатане**, орнамент настолько обилен, что затмевает характер сооружения, а формы фантастичны, экстравагантны и в некоторых случаях ужасно гротескны. По-видимому, их целью было вызвать у зрителя чувство благоговейного страха.

Большая часть того, что мы изучали в этой главе, относится скорее к археологии, чем к искусству. Тем не менее, поскольку это отражает постепенный подход цивилизации к художественному концепту, это заслуживает внимания.

КНИГА II

ДОКУЛЬТУРНЫЙ ПЕРИОД

ГЛАВА I

ЕГИПЕТСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Самая древняя из известных нам цивилизаций — это египетская, и знания о ней в основном почерпнуты из ее архитектурных памятников, а также скульптур, живописи и надписей, которыми они украшены. Кроме того, существуют записи, сделанные на папирусе, библейские книги Исхода и история Манефона, египетского жреца, жившего около 250 года до нашей эры. К этому времени Египет был покорен Александром Македонским и перешел под власть Птолемеев. Манефон писал на греческом языке, но до наших дней дошли только фрагменты его работы, цитируемые Евсевием, Иосифом Флавием и другими историками.

Исходя из всех этих материалов, ученые пытались составить некую связную историю периода, охватываемого Манефоном; сложность задачи усугублялась тем, что египетская система хронологии исчислялась по династиям и рассчитывала время по годам правления монарха, начиная заново с каждой сменой власти. Кроме того, в надписях отсутствуют упоминания о каких-либо перерывах в последовательности династий; в них записаны только периоды египетского господства, а те периоды, когда страна страдала от кратковременного или длительного господства иностранных завоевателей, опущены.

Соответственно, хотя Манефон называет первым правителем Первой династии Менеса, ученые могут только строить догадки относительно даты; и последняя, согласно , оценивается поразному: от 3892 до 5650 лет до нашей эры.

Для начала будет полезно разделить династии на две группы: (А) династии независимого Египта; (В) династии подчиненного Египта.

А. Династии независимости.

1. I-X — Древнее царство; столица — Мемфис в Нижнем Египте. Просуществовало около 1500 лет.
2. XI-XIII — Среднее царство, или Первая Фиванская монархия; столица — Фивы в Верхнем Египте. Просуществовала около 900 лет.
3. XIV-XVII — Захват Нижнего Египта гиксосами; египетские князья правят как вассальные князья в Верхнем Египте: от 400 до 500 лет.
4. XVIII-XX — Новое царство или Вторая Фиванская монархия. Великая эпоха египетской мощи и искусства. Просуществовала около 600 лет и закончилась около 1000 г. до н. э.

В. Династии подчинения.

5. XXI-XXXII — Период упадка под властью различных иностранных правителей; иногда называемый Саятским периодом, поскольку первые завоеватели, ливийцы, основали свою столицу в Саисе. Длится примерно с 1000 по 324 год до н. э.
6. XXXIII — Птолемеевский период греческого правления, последовавший за завоеванием Египта Александром Македонским; 324-31 гг. до н.э.

7. XXXIV — Римское правление: Египет — провинция Римской империи; 31 г. до н. э. — 395 г. н. э. В последний год он стал частью Восточной Римской империи.

В 389 году император Феодосий издал указ, провозглашающий христианство религией Египта. В результате этого изменения все знания о старой форме письменности постепенно исчезли, и древности Египта оставались загадкой на протяжении примерно четырнадцати веков.

Зарождение современного интереса к Египту как кладезю исторических, археологических и художественных знаний относится ко времени вторжения Наполеона Бонапарта, поскольку он взял с собой группу ученых для изучения топографии и природы страны и ее древностей. Результаты их трудов были опубликованы в 1809-13 годах в двадцати пяти томах, иллюстрированных 900 гравюрами.

Между тем, в 1799 году капитан Буссар, инженер при Бонапарте, обнаружил в окопах табличку из черного базальта, исписанную тремя видами письмен, одна из которых была греческой. По названию деревни, недалеко от которой он был найден, он называется *Розеттский камень* и сейчас находится в Британском музее. Предпринимались различные попытки расшифровать с помощью греческого языка две другие письменности, которые были, соответственно, иероглифической и демотической, или популярной формой письма древнего Египта.

Наконец, ключ к разгадке был найден французским ученым Шампольоном. Он обнаружил, что существовало три вида знаков, которые представляли последовательное развитие одной системы письма: что в иероглифическом письме каждая буква была представлена в виде рисунка; что в иератическом или жреческом письме эти формы были представлены более свободным и плавным способом, который был еще более упрощен в демотических знаках, обычно используемых переписчиками. Два из них были повторены в греческом тексте настолько близко, насколько это было возможно. Именно на основе этого открытия постепенно развивается египтология, или наука, которая занимается письменностью, языком, литературой, памятниками и историей древнего Египта. Тем не менее, этот предмет по-прежнему остается в большой неопределенности из-за трудности выявления принципов грамматики, так что переводы одних ученых отличаются от переводов других, и все они отражают только общий смысл, без гарантии точности.

Цивилизация страны всегда в значительной степени определяется ее географическим характером, и последний, в случае Египта, имеет исключительное значение. Геродот назвал Египет “Даром Нила”. Великая река создала его и продолжает сохранять. Ибо страна представляет собой узкую полосу почвы шириной от 4 до 16 миль, граничащую с двумя берегами реки и простиравшуюся в древние времена до второго водопада на расстояние около 900 миль; это приблизительно равно расстоянию от Нью-Йорка до Чикаго или от Лондона до Флоренции. Он ограничен скалистыми холмами и, достигая Средиземного моря, разветвляется веером в равнинную дельту, различные ручьи которой удерживаются дамбами. Единственное, что спасло эту страну от поглощения пустыней, - это ежегодный подъем уровня реки, приходящий вслед за тропическими дождями во внутренних районах и таянием снегов в горах Абиссинии. Это затопляет низменности и оставляет после себя аллювиальные отложения, настолько плодородные, что почва, прогреваемая постоянным солнечным светом, дает три урожая в год. Между тем, примечательным фактом является то, что записи древних времен совпадают с данными наших дней, и оба показывают, что величина повышения лишь незначительно меняется из года в год.

Прежде чем рассмотреть, как эти природные особенности страны повлияли на цивилизацию ее жителей, следует отметить один факт. В тот момент, когда Манефон начал свою историю египтян, по разным оценкам, примерно за 4000- 6000 лет до христианской эры, они предстают как народ, уже обладавший высокой степенью цивилизации, окруженный низшими расами. Огромный

промежуток прогресса отделяет их от самых ранних состояний, которые мы рассматривали в предыдущей главе. Какими этапами они достигли этой основы превосходства и за какой промежуток времени; более того, каково было происхождение их расы? На эти вопросы, представляющие глубокий интерес, ответа пока нет. Некоторые современные ученые склонны полагать, что цивилизации Египта, с которой мы впервые сталкиваемся, предшествовала еще более отдаленная цивилизация в Вавилонии; но пока они не поколебали общепринятого мнения, что приоритет в цивилизации принадлежит Земле Нила. Насколько известно, цивилизация впервые возникла в Египте и благодаря удивительному стечению обстоятельств сохранялась вплоть до исторических времен.

Стойкость цивилизации египтян является аналогом стойкости характера этого народа, обусловленной, прежде всего, их природным окружением. В пределах Верхнего и Нижнего, то есть Южного и Северного Египта, Нил не имеет притоков. Следовательно, поначалу у жителей не было стремления выдвигаться наружу, и не было никаких стимулов цепляться за свою собственную полосу территории. Более того, поскольку периодические разливы рек были постоянными, у них были все основания, даже почти необходимость, придерживаться методов, с помощью которых они научились их использовать. Следовательно, *консерватизм* был им навязан и укоренился в их характере и институтах. Этому еще больше способствовала их изолированность, так как соседняя страна была пустынной, скудно населенной кочевыми племенами. Соответственно, эта тенденция каждого народа считать себя солью земли и особо любимыми богами казалась вполне оправданной в их случае.

Опять же, их зависимость от Нила рано приучила их отмечать времена года, в то время как необходимость экономить воду в водохранилищах и с помощью орошения сделала их искусными в инженерном деле и в целом находчивыми. И эти характеристики метода и конструктивности нашли отражение в социальной организации.

Царь был верховным главой всей системы, потомком бога Солнца Ра, индивидуальным воплощением величия нации, в то время как под его началом люди делились на чиновников, средний класс и рабов. К первой относились генералы, первосвященники, офицеры, врачи, надзиратели, окружные начальники, судьи, мастера-строители, писцы и многие другие - чиновничество было опутано, как паутиной, жизнью людей. Средний класс, состоящий из купцов, коммерсантов, обычных священников, ремесленников, гончаров-вольнонаемных, плотников, столяров, кузнецов и земледельцев, пользовался многими привилегиями высших классов, но ему не разрешалось возводить гробницы, хотя место их захоронения могло быть отмечено *стелой* с надписями. Рабы были простыми рубильщиками по дереву и носильщиками воды.

Право собственности на всю землю, за исключением земель, прилегающих к храмам, принадлежало королю, и земля обрабатывалась для государства рабами или сдавалась в аренду за ежегодную плату. В связи с этой темой сравните историю Иосифа, особенно Книгу Бытия xli.

В каждом административном ведомстве были свои собственные отряды — или, выражаясь современным языком, *барицина* — рабов под началом надсмотрщика, который вел учет выполненной работы и распределял пайки. Отряд, а не отдельный человек, составлял единицу. Земледельцы занимали более высокое положение, чем ремесленники; хотя труд последних высоко ценился. Ткачи делали корзины, циновки и лодочки из листьев папируса и производили лен как самого высокого качества, так и более грубых сортов. Плотник, несмотря на нехватку древесины, проделал достойную работу с простейшими инструментами. Гончары пытались вносить небольшие изменения в формы сосудов, которые были грубыми, но часто покрывались тонкой глазурью. Металлурги использовали золото, серебро, бронзу, железо и олово; серебро превышало золото по стоимости. Откуда они добывали олово, неизвестно, но другие металлы поступали из рудников Синая и Нубии.

Процессы ведения сельского хозяйства были одними из самых простых. Плуг представлял собой заостренный кол, который тащили волю; посевы срезались серпами, а зерно просеивалось

путем подбрасывания в воздух, после чего его складывали в большие емкости туннельной формы, заполняемые сверху с помощью лестницы. В то время как египтяне гордились своими огромными стадами крупного рогатого скота, овец, коз, свиней и ослов, пастухи, жившие в отдаленных болотах, были “мерзостью для египтян” (Бытие xlvі, 34).

Их развлечения включали охоту на диких животных с собаками, в то время как мужчины были вооружены лассо и копьем, а иногда луком и стрелами. В болотистых районах птиц сбивали бумерангом или ловили сетями и капканами. Люди развлекались борцовскими поединками, гимнастикой, игрой в мяч, квойтами и жонглерством, в то время как работа выполнялась под аккомпанемент музыки и пения, а музыка и танцы оживляли застолья. Инструменты включали флейту и что-то вроде свистка, гитару, арфу и лиру, причем у последних двух иногда было по двадцать струн.

Школа, “книжный дом“ или ”дом обучения“, возглавлялась писцом, и ее посещали дети всех классов. Учебная программа включала орфографию, каллиграфию и правила этикета, а также практику в технической работе отдела, для которого готовились дети.

Единой мужской одеждой для всех сословий был фартук, повязанный вокруг чресел. В прежние времена король добавлял к нему львиный хвост, а аристократ - шкуру пантеры. В Средней империи фартук спереди приобрел заостренную треугольную форму и стал длиннее, в то время как постепенно один фартук уступил место короткому непрозрачному нижнему фартуку с длинным прозрачным верхним. Короткий фартук, однако, по-прежнему оставался единственной одеждой священника. Со временем костюм короля включал в себя одежду, закрывающую верхнюю часть тела, - практика, восходящая к Восемнадцатой династии, когда энергичная королева Хатасу приняла мужской костюм. Форменной одеждой женщин было прозрачное одеяние, свисавшее с плеч на бретельках и доходившее от груди до лодыжек. В более поздние времена его дополняла мантия с рукавами или без рукавов.

Эти и бесчисленные другие особенности повседневной жизни изображаются с точностью до деталей цветной резьбой и росписью на стенах гробниц, чтобы после смерти, на благо *Ka*, или двойника, сохранялись условия, к которым умерший привык при жизни. Считалось, что это *Ka* отделено от тела, разума или души индивидуума; независимое духовное существование, которое, пока оно присутствует, обеспечивает “защиту, жизнь, продолжение существования, чистоту, здоровье и радость”. Отсюда забота, с которой обеспечивалось, чтобы оно оставалось с индивидуумом после смерти. Ибо продолжение жизни после смерти было главным принципом египетской религии. Это было одухотворенное выражение сильного консерватизма народа; и сохранение тела в виде мумии и принятие мер для обеспечения того, чтобы *Ka* пребывал с ним или, по крайней мере, часто навещал его, были главными обязанностями жрецов. Поэтому жилища живых считались менее важными, чем жилища мертвых; и хотя от жилищ или даже дворцов осталось мало следов, Египет изобилует гробницами. Это памятники отдельным людям, в то время как Храмы олицетворяют гордость и славу национальной, коллективной жизни. Действительно, может показаться, что при жизни человек, за исключением только царя, который представлял всеобщий союз, рассматривался просто как фактор коллективной организации сообщества, величие и мощь которого визуализировались в Храмах.

Отсюда то значение, которое придавалось размеру и красоте цвета в архитектуре храма. Свидетельства показывают, что египтяне не были интеллектуальной расой. Иными словами, они не были склонны к спекуляциям; они также не продвигали свои математические или научные исследования дальше того уровня, на котором они были необходимы для материальных и практических целей. И в равной степени их воображение было лишено абстрактных качеств. В нем понятие “лучше” понималось в терминах “больше”, а “лучший” - в терминах “самый большой”. На протяжении всех веков своей цивилизации они не продвинулись дальше примитивной стадии получения достаточного удовлетворения от строительства “самой большой вещи на земле” или обладания ею. И самый большой был построен с помощью огромного

количества рабов-рабочих, с огромными человеческими жертвами. Было подсчитано, что каждый камень в огромных Храмах стоил по крайней мере одной жизни.

Соответственно, отличительными чертами их храмовой архитектуры являются колоссальная высота и распространение на обширные территории, поскольку последующие короли добавляли к первоначальному зданию еще один Двор или Зал, чтобы продемонстрировать величие своего правления.

И, повторим еще раз, именно консерватизм, характерный для расы, поощрял это повторение мотивов, в то же время устанавливая традиционные формы для деталей. Индивидуальность художественного самовыражения была ограничена канонами формы, которые священники устанавливали и насаждали из века в век. Между тем, в сценах из жизни, которыми они украшали стены, художникам и скульпторам была предоставлена некоторая свобода в направлении натуралистического изображения; и она возросла, когда в более поздние времена влияние критской цивилизации проникло в Египет.

В заключение мы кратко расскажем о роли нескольких династий в искусстве, которая обсуждается в следующей главе.

Следует отметить, что от первых трех династий не сохранилось надписей; но с Четвертой начинаются записи, которые были обнаружены в *Гробницах* или *Мастабах*.

Снофру (греческому Сорису, как указано Манефоном) приписывается ступенчатая пирамида в Саккара, в то время как четыре пирамиды в Гизе известны под именами их строителей Хуфу или Хеопса; Хафра или Хефрена и Менкара или Микерина. Шестая династия закончилась с правлением царицы Нитокрис, которая, как предполагается, облицовала гранитом пирамиду Менкара, в которой, как полагают, была построена ее погребальная камера. После ее правления наступил период тьмы, в течение которого власть монархии постепенно укреплялась, пока с началом правления Одиннадцатой династии правительство не было установлено в Фивах.

Цари Срединной империи Усертесен I, II и III обозначили свое правление тем, что вышли за пределы Нижнего и Верхнего Египта. Они завоевали Эфиопию на юге и открыли торговлю на востоке с Сирией, а также вернули себе во владение рудники Синая. Были построены храмы и проведены масштабные общественные ирригационные работы, в то время как были начаты изменения в письменности и образовании. Процесс развития, по-видимому, продолжался даже во время узурпации власти гиксосами. Ибо эти азиатские захватчики, раса и происхождение которых неизвестны — термин "гиксосы" означает царей—пастухов или вождей бедуинов, - ограничили свою оккупацию Нижним Египтом, в то время как египетские цари продолжали править Верхним Египтом как вассальные князья.

Это была попытка вмешательства в самоуправление Египта, которая ускорила изгнание гиксосов. Вождь последнего потребовал от "принца Юга", чтобы тот отказался от поклонения Ра-Аммону в пользу поклонения богу гиксосов. Отказ привел к войне, которая была успешно завершена Амасисом, или Ахмедом I, первым королем Восемнадцатой династии.

С возникновением Новой империи Египет вступил в эпоху процветания и могущества, которые нашли отражение в величии его искусства. В истории Египта это соответствовало эпохе Перикла в Афинах, Имперской эпохе Рима и Высокому Возрождению шестнадцатого века в Италии. Аменофис подчинил ливийцев к западу от Дельты. Его преемник, Тутмос I, продолжил завоевания на юге до третьего порога и аннексировал землю Куш в качестве провинции. Укрепив таким образом власть по соседству с Египтом, он вторгся в Палестину и Сирию вплоть до Евфрата. Его дочь, королева Хатасу, снарядила экспедицию в страну Пунт (Южная Аравия) и привезла оттуда благовония, древесину и животных, таких как собакоголовая обезьяна; все это должным образом запечатлено на стенах ее храма в Дейр-эль-Бахри. Но вершины могущества достиг ее сводный брат Тутмос III; ибо этот монарх совершил пятнадцать экспедиций, в ходе которых он ослабил растущую мощь хеттов и стал хозяином стран к западу от Евфрата и к югу от

Амана. Двум его преемникам удалось удержать вместе эту великую империю, но со временем эти внешние затруднения потребовали частых экспедиций.

Ко времени правления Девятнадцатой династии федерация хеттов была консолидирована, и Сети I выступил против них, заявив о победе, которая, по крайней мере, не была окончательной, поскольку они угрожали его преемнику Рамсесу II, который, однако, заключил с ними мирный договор и женился на дочери хеттского царя. Рамсес II также вторгся в Палестину, а затем проник до Оронта. Он правил шестьдесят шесть лет, и было подсчитано, что половина зданий в Египте украшены его картушем; хотя во многих случаях он, вероятно, следовал практике добавления своего собственного картуша к уже существующим зданиям.

Предполагается, что Исход евреев произошел во время правления его сына Менептаха; событие, указывающее на ослабление центральной власти, которое продолжалось при преемниках этого царя. Наконец, во время правления Рамсеса III из Двадцатой династии тит наемники не только нанимались на работу, но и им разрешалось селиться в стране, а на протяжении оставшейся части правления династии Рамсеидов монархи становились орудиями наемников и священников. Так начался упадок власти и искусства, которым была отмечена династия Саитов.

Затем последовал короткий период персидского владычества, который был настолько ненавистен египтянам, что они приветствовали Александра как освободителя. Он назначил царем одного из своих военачальников, Птолемея, в семье которого преемственность продолжалась через шестнадцать правителей с тем же именем. В этот период Египет стал интеллектуальным центром, а его великолепная библиотека стала ядром науки. Именно по приказу или, по крайней мере, с разрешения Птолемея Филадельфа, около 270 или 280 г. до н.э. семьдесятю учеными еврейские писания были переведены на греческий язык, откуда эта версия известна как *Септуагинта*. Птолемеи озаменовали свое правление восстановлением старых храмов и памятников, пострадавших от разрушительных вторжений.

После победы Августа Цезаря при Акциуме в 31 году до н. э. и смерти Клеопатры в следующем году Египет стал, как мы уже отмечали, римской провинцией.

ГЛАВА II

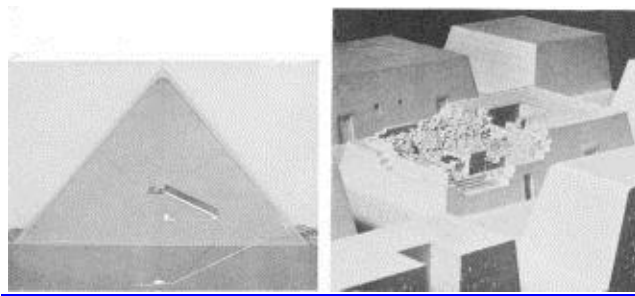
ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ТНЕ Остатки монументальной архитектуры в Египте предоставляют замечательную возможность изучить развитие примитивных типов сооружений. Самые ранние, которые включают в себя *пирамиды, мастабы* и два образца *храмов*, представляют собой развитые формы *кургана* и *дольмена*, в то время как более поздние храмы, которые начали появляться при Двенадцатой династии, демонстрируют свое происхождение от примитивных деревенских хижин.

ДРЕВНЯЯ ИМПЕРИЯ

Великий Сфинкс.— Между тем среди самых ранних памятников, дата и происхождение которых неизвестны, находится Великий Сфинкс из **Гизы**. Это прототип сфинксов, которые впоследствии использовались для формирования подъездных путей к храмам, отличаясь от греческого типа сфинкса тем фактом, что тело лежащего льва бескрыло и несет мужскую голову и бюст вместо женской. Головы более поздних сфинксов представляли собой портреты правящих королей, концепция, символизируемая всей фигурой, была королевской властью. Надпись, однако, на небольшом храме, который был воздвигнут между лапами Великого Сфинкса во времена Восемнадцатой династии, сообщает, что он был сделан в честь Гармахиса, одной из форм бога Солнца Ра.

Высеченный из живой скалы, он обращен на восток, словно охраняя пирамиды и вход в долину Нила. Когда в девятнадцатом веке с тела очистили песок, были установлены следующие размеры: длина - 189 футов; высота - 66 футов.



СЕКЦИЯ ПИРАМИДЫ

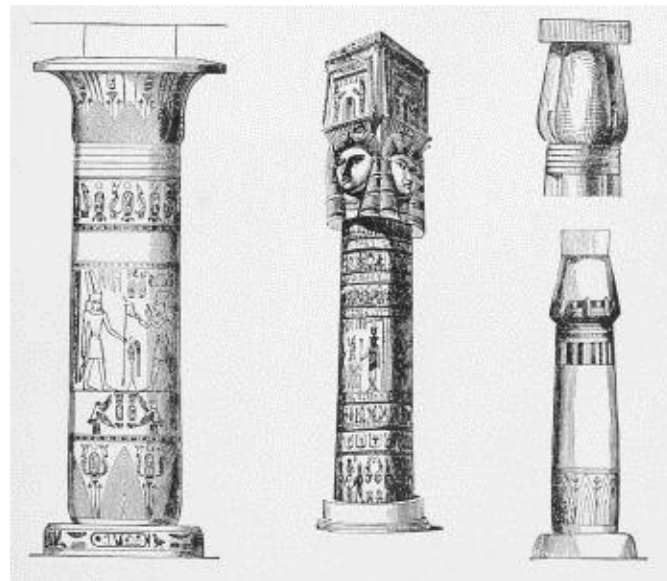
, ПОКАЗЫВАЮЩАЯ ПОКОИ КОРОЛЯ, КОРОЛЕВЫ И ТРЕТЬЮ КАМЕРУ ВНИЗУ.

[Стр. 40](#)

МОДЕЛИ МАСТАБ

Из Художественного музея Метрополитен, Нью-Йорк

[Стр. 40](#)



ТИПЫ ЕГИПЕТСКИХ КОЛОНН

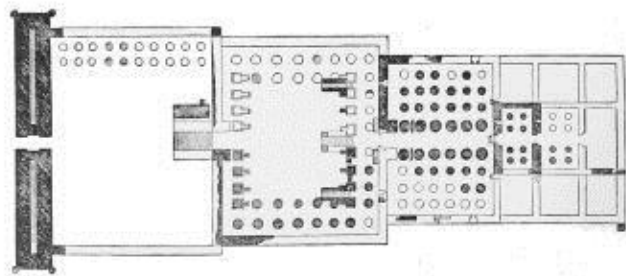
ХАТХОР: Верхний от Бени Хассана
Бутон лотоса с головкой

[Р. 52](#)



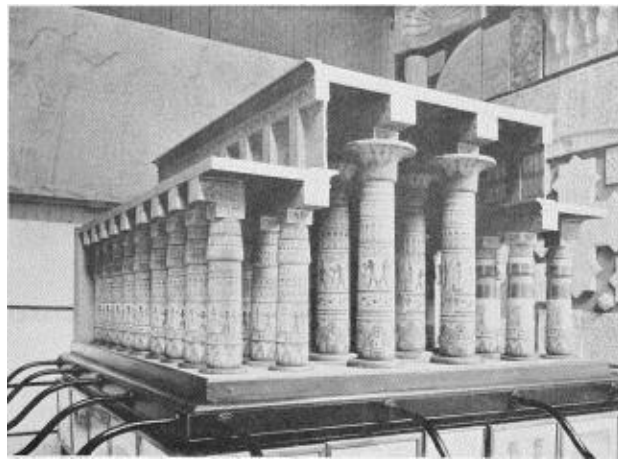
ХРАМ-УСЫПАЛЬНИЦА РАМСЕСА II В АБУ-СИМБЕЛЕ.

[С. 45](#)



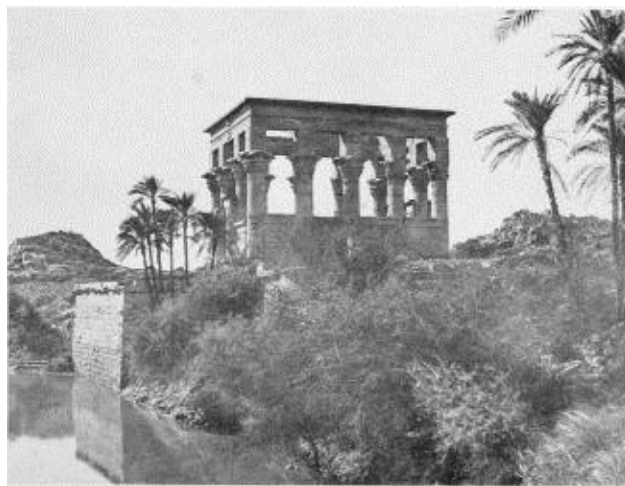
ПЛАН РАМЕССЕУМА ИЛИ ХРАМА-УСЫПАЛЬНИЦЫ РАМСЕСА II

Недалеко от Дейр-эль-Бахри. Показаны пилоны, два передних двора с колоннадами; Гипостильный зал или Колонный зал, Святилище и ритуальные помещения. Тип планов всех египетских храмов. [Стр. 46](#)



МОДЕЛЬ ГИПОСТИЛЬНОГО ЗАЛА В КАРНАКЕ

Показ строительства и отделки. [Стр. 51](#)



ПЕРИФЕРИЙНОЕ СВЯТИЛИЩЕ

Окруженный с четырех сторон колоннами. В Филе. [Стр. 53](#)



ХРАМ ЭДФУ

Вход в Гипостильный зал. Метод пропускания света в период Птолемеев. [Стр. 54](#)



ПРИМЕР РЕЗНОГО УКРАШЕНИЯ [Стр. 48](#)

Лицо, первоначально выкрашенное в красный цвет, лишилось части носа и бороды в результате использования мамелюкской кавалерией в качестве мишени.

Пирамиды.—Пирамиды, насчитывающие более сотни, были усыпальницами царей первых двенадцати династий. Некоторые, например, та, что в **Саккара**, приписываемая Сенефру из Третьей династии, имеют форму, известную как *ступенчатые пирамиды*, их стороны поднимаются шестью смелыми ступенями; есть одна в **Дашуре**, которая круто поднимается от земли, а затем переходит в более пологий склон; но обычный тип - это цельная пирамида на квадратном основании.

Три из них, расположенные в **Гизе**, удивительного размера и известны по именам своих строителей: **Хеопс** или Хуфу; **Хефрен** или Хафра и **Микерин** или Менкара; все из Четвертой династии. Самая большая из них, пирамида **Хеопса**, известная как Великая пирамида, имеет высоту 482 фута и длину стороны 764 фута. Фактически, он на 150 футов выше собора Святого Павла, на 50 футов выше собора Святого Петра, при этом занимает площадь, почти в три раза превышающую площадь последнего.

Эволюция формы пирамиды была прослежена по способу захоронения. В доисторические времена тело клали в квадратную яму, перекрытую жердями и хворостом, засыпанную песком. Цари Первой династии выстилали яму деревом. Позже внутри ямы была возведена деревянная камера с балочной крышей, спуск в которую осуществлялся по лестнице с одной стороны. Еще позже все это было засыпано кучей земли, удерживаемой на месте карликовыми стенами. Затем,

при Третьей династии, земля была заменена массой кирпичной кладки с наклонным проходом, ведущим вниз, в камеру для мумий, и впоследствии использовался камень. Завершенная застройка представлена в пирамидах Гизы.

Они построены из известняка на фундаменте из выровненной породы и первоначально были отделаны снаружи массивными блоками из полированного камня. Вход находится с северной стороны по коридору, который сначала спускается, а затем поднимается в главную камеру, где находился царский саркофаг. Он был облицован с восточной и западной сторон огромными камнями, поддерживающими несколько слоев горизонтальных блоков, увенчанных фронтоном, сложенным из камней, которые расположены таким образом, что не оказывают давления на камни внизу. Подобный фронтон образовывал потолок Покоев Королевы, которые расположены на более низком уровне, а еще ниже находится третья камера.

Статуи и скульптурные рельефы, обнаруженные в пирамидах и мастабах Четвертой-шестой династий, демонстрируют не только высокоразвитое мастерство обработки твердого и мягкого камня, слоновой кости и дерева, а также чеканки меди, но и замечательное выражение характера. Миниатюрная статуэтка Хеопса из слоновой кости, хотя лицо имеет всего около четверти дюйма в длину, представляет собой портрет необычайной силы, а фигура Хефрена в натуральную величину, вырезанная из твердого диорита, в равной степени отличается своим спокойствием и мощью. Характер всей скульптуры, даже барельефов, изображающих бытовые сцены, мало натуралистичен, они поражают определенным величием, как нечто неизбежное и неизменное.

Самый ранний образец настенной живописи обнаружен в Саккаре в пирамиде Онаса, последнего царя Пятой династии; где среди записей о ритуальных обрядах изображено измельчение костей бога для приготовления хлеба.

Мастабас.—На основе методов захоронения также был разработан тип **мастаб** или гробниц царской семьи, священников и вождей, которые были возведены в **Саккара**, недалеко от Мемфиса, во времена Четвертой, Пятой и Шестой династий. Название происходит от арабского термина, обозначающего скамью, знакомым типом которой является сиденье, опирающееся на доски с наклоном внутрь. Точно так же гробница имеет плоскую крышу и *обшарпанные*, или наклонные внутрь, стены из каменной кладки. Обычно в него входят с восточной стороны по проходу, ведущему в Комнату для Подношений, в которой для хранения подношений установлен скульптурный стол. Рядом с ним в твердой скале вырыта вертикальная яма, или колодец, глубиной от сорока до пятидесяти футов, сообщающаяся с камерой для мумий. Другое потайное помещение, часто связанное с Комнатой для Подношений, известно как *Сердаб*, который должен был служить домом для Ка покойного, или “двойника”. В нем находилась статуя покойного, а иногда и макет его дома и изображения его занятий при жизни. Так, в **мастабе Ти**, с целью заставить Ка не обращать внимания на перелом, произошедший в жизни умершего, рельефы изображают сбор урожая, сцены кораблестроения, искусство и ремесла того периода, забой жертвенных животных и самого Ти, пересекающего болота в лодке.

Храм Сфинкса.—Родственным мастабе является самый ранний тип храма, такой как так называемый храм Сфинкса, который, хотя и находится рядом с Великим Сфинксом, теперь приписывается Хефрену. Частично вырубленный в скале, он имеет Т-образную форму в плане, с двумя рядами квадратных опор в продольной части и одним рядом в поперечной, поддерживающих каменные балки крыши. Опоры представляют собой монолиты из полированного гранита, в то время как внутренние стены облицованы плитами из алебаstra. Все это было уложено в прямоугольный массив каменной кладки. Другой храм Четвертой или Пятой династии представлен отреставрированным образцом в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

ПЕРВАЯ ФИВАНСКАЯ МОНАРХИЯ ИЛИ СРЕДИННАЯ ИМПЕРИЯ

С переносом резиденции правительства из Мемфиса в Фивы началась Первая Фиванская монархия, или Срединная империя, включавшая Одиннадцатую, Двенадцатую и Тринадцатую династии. Абидос и Бени-Хассан теперь стали местом захоронений.

Этот период отличает два типа гробниц. Один из них, часто встречающийся в **Абидосе**, состоит из пирамидального сооружения с кубическим крыльцом с одной стороны, вход в которое осуществляется арочным порталом. Последняя особенность доказывает, что египтяне были знакомы с принципом арки, хотя и не использовали его в своих монументальных сооружениях. Позже он появляется в эллиптических бочкообразных сводах, венчавших длинные туннелеобразные подвалы, которые Рамсес I (Великий) возвел для хранения зерна. Вышеупомянутые гробницы были структурными, тогда как гробницы второго типа были вырыты в вертикальной скальной стене, образующей западный берег Нила; таким образом, вход в них находился с восточной стороны. В **Бени-Хассане** находится группа из тридцати девяти таких гробниц, которые демонстрируют заметный прогресс в архитектурном дизайне.

Передняя часть каждого из них представляет собой крыльцо, состоящее из колонн, поддерживающих карниз, последний увенчан рядом выступов или *зубцов*, напоминающих концы балок. Стержни колонн многоугольные, с восемью, шестнадцатью или тридцатью двумя гранями, и увенчаны квадратными *счетами*. Было высказано предположение, что эти колонны могут быть прототипом дорической колонны, и соответственно их тип был обозначен как *протодорический*. Между тем колонны внутри гробницы демонстрируют этап в развитии колонны *лотоса*; мотив их дизайна был заимствован из столба, к вершине которого было прикреплено украшение в виде грозди бутонов лотоса. Внутренние стены этих гробниц украшены живописными сценами, выполненными в красных, желтых и синих тонах.

Обелиски.— К Двенадцатой династии относится самый ранний из сохранившихся **обелисков Usertesen I**, in the necropolis of **Memphis**, его спутник погиб. Поскольку эти развитые формы монолитного *менгира*, которые египтяне считали символами королевской власти и бога Солнца Ра, устанавливались парами, обычно перед входом в храм. Их дизайн отличался большой изысканностью, конусность очень тщательно регулировалась пропорционально ширине и высоте. Вершина была увенчана небольшой пирамидой, которая, во всяком случае, в некоторых случаях была покрыта металлом. Сторонам вала был придан небольшой выпуклый изгиб, или *entasis*, чтобы компенсировать эффект вогнутости, который они могли бы создать, если бы были прямолинейными, а также для уменьшения жесткости конструкции. Это один из примеров, доказывающих, что египтяне понимали и применяли на практике принцип *асимметрии*, или отклонения от строго геометрических форм — предмет, который мы более подробно изучим в эллинской и готической архитектуре.

Два обелиска, ныне известные как **Иглы Клеопатры**, один из которых находится на набережной Темзы в Лондоне, другой - в Центральном парке в Нью-Йорке, были перенесены римлянами из Гелиополиса в Александрию. Первоначально они были возведены Тутмосом III из Восемнадцатой династии, чья сводная сестра, королева Хатасу, причислила к числу своих достижений завершение строительства обелиска высотой 100 футов за короткий промежуток времени в семь месяцев.

От этого периода Срединной империи сохранились фрагменты трех храмов. Среди руин **Бубастиса** были найдены образцы колонн типа *гроздьевидного лотоса*, в то время как части многоугольных колонн, обнаруженные среди руин Великого храма в Карнаке, были идентифицированы как принадлежащие храму Двенадцатой династии. Свидетельства, которые эти останки дают о том, что такие колонны использовались при фактическом строительстве, а также в форме вырубленных в скале, были подтверждены недавним открытием храма-усыпальницы на южной стороне Храма Дейр-эль—Бахри, о котором будет упомянуто позже, прототипом которого он является. К более раннему входу вели ступени, ведущие к сплошной массе каменной кладки, которая, по мнению некоторых авторитетов, была увенчана пирамидой. Он был окружен перистилем, состоящим из внешнего ряда квадратных опор и внутреннего из восьмиугольных колонн.

Фактически предполагается, что во времена Срединной империи, которая была периодом большого развития мирного искусства, многие архитектурные задачи решались в храмах, впоследствии разрушенных, чтобы освободить место для более совершенных разработок, достигнутых при Второй Фиванской империи.

ВТОРАЯ ФИВАНСКАЯ ИМПЕРИЯ ИЛИ НОВАЯ ИМПЕРИЯ

Нет архитектурных памятников, отмечающих период узурпации власти гиксосами. Но изгнание захватчиков и восстановление могущества как монархии, так и национальной религии вызвало взрыв патриотического рвения, которому способствовали исключительно великие правители. Восемнадцатая, Девятнадцатая и двадцатая династии блистательны мастерством и архитектурными творениями, которые связаны с такими именами, как Тутмос, Аменофис, царица Хатасу, Сети и Рамсес.

В **Гробницах** Новой Фиванской империи были как структурные, так и раскопанные типы. Высеченные в скале царские гробницы отличаются протяженностью и сложностью своих шахт, проходов и камер, предназначенных для того, чтобы помешать попыткам любого возможного мародера, в то время как, несмотря на темноту, заполняющую все помещения, стены блестяще украшены цветными рельефами для умиловливания Ка. Контрастом с интерьером является чрезвычайная простота входа, главными особенностями которого являются величественные колоссальные сидящие фигуры монарха, которые занимают место статуи внутри гробницы. Самым грандиозным примером является **храм-усыпальница Рамсеса II в Абу-Симбеле**.

Исключением из этой внешней простоты является **Храм-усыпальница царицы Хатасу в Дейр-эль-Бахри**, который, однако, представляет собой сочетание структурного и раскопанного типов, поскольку с поверхности скалы выступал обширный портик, ступени которого, по—видимому, спускались на террасу, ограниченную перистилем и сообщавшуюся другим лестничным пролетом с нижней площадкой - впечатляющий архитектурный ансамбль, предназначенный, по-видимому, для ритуальных церемоний.

Самыми великолепными примерами чисто структурных гробниц являются **Рамессеум** или **гробница Рамсеса II**, недалеко от **Дейр-эль-Бахри**, и гробница **Рамсеса III в Мединет Абу**. С ними, возможно, соперничал **Аменофей**, или Гробница Аменофиса III, от которой, однако, почти ничего не осталось, за исключением колоссальных сидящих фигур короля и его королевы высотой пятьдесят шесть футов. Первый из них известен как “Вокальный Мемнон”, название, данное ему греками в честь сына Эос (Зари), из-за легенды, согласно которой, когда на статую падали лучи восходящего солнца, она издавала звук, подобный оборванной струне.

Рамессеум - это храм-усыпальница, и его план, включающий святилище и ритуальные помещения, колонный зал, проходящий между пилонами, и передние дворики, представляет собой типичную форму плана храма.

Храмы.—Новая Фиванская империя была великой эпохой храмового строительства. Для консерватизма египтян характерно не только то, что стиль их монументальной архитектуры развился из грубого примитивного строительства хижин, но и то, что он сохранил черты последних, хотя необходимости в них больше не существовало. И столь настойчивым было соблюдение этих черт, ныне превратившихся в элементы красоты, что они сохранялись даже в более поздних храмах, построенных в период римского владычества.

Было высказано предположение, что происхождение этого стиля можно обнаружить в лепных рельефах дома умерших, найденных в самых ранних вырубленных в скале гробницах. Дом представляет собой развитую стадию еще более ранней хижины, характер которой определялся нехваткой древесины. Поэтому вместо того, чтобы использовать шесты, соединенные плетеными прутьями или тростником и покрытые грязью, египтяне превращали аллювиальные отложения в кирпичи, высушивали на солнце, которые укладывали горизонтальными рядами, каждый слой выступал внутрь, пока стены не сходились наверху. Постепенно эта форма постройки в виде улья была видоизменена в жилищах более высокого класса за счет принятия квадратной планировки и

использования стволов пальм для образования дверной перемычки и поддержки плоской глинобитной крыши. Изображения в Гизе показывают, что пучки тростника использовались для укрепления углов сооружения, а также были уложены по верху стен, образуя свернутый бордюр, соответствующий тому, что позже будет названо *тором*. Это из-за веса крыши имело тенденцию выталкиваться наружу, так что образовывало практически вогнутый карниз по верху стены. Отсюда и так называемый *карнизcavetto*, который является одним из заметных отличий египетского монументального стиля. Более того, хотя высушенные на солнце кирпичи приобретают твердость и компактность, они не в состоянии выдерживать большое давление, так что было необходимо сделать стены толще внизу, чем вверху. В результате получилась *обмазка* стен, что является еще одной отличительной чертой египетского стиля. Кроме того, из-за сильной жары без окон обошлись, и, как следствие, стены остались целыми, за исключением входа. По сей день дома беднейших классов построены как в старину и представляют собой зачатки, на основе которых был развит стиль каменных храмов, столь впечатляющий воплощенным намеком на первозданное величие и вечную долговечность.

Снаружи были видны только стены и портал прямоугольной ограды храма. Стены имели наклон назад, как гласис фортификационного сооружения. Собранная в пучок тороидальная лепнина, состоящая из тростника, связанного вместе через определенные промежутки времени так, чтобы образовывались попеременные впадины и выпуклости, поднималась по каждому из углов каменной кладки и по верху стен, где ее венчал карниз *cavetto*, заканчивающийся квадратной лепниной. Аналогичная отделка венчала входную дверь и примыкающие к ней пилоны. Дверь, обрамленная по бокам и сверху квадратными каменными блоками, откровенно провозглашала принцип стоек и балок, который также определял внутреннее устройство храма.

По бокам от двери располагались *пилоны*, каждый из которых представлял собой усеченную пирамиду с продолговатым основанием; по сути, форма хижины была грандиозно увеличена и превратилась в декоративный элемент огромной внушительности. В его стены были вделаны кольца для крепления древков флагов, а поверхность пилона, как и стен, была украшена цветными рельефами, восхваляющими доблесть короля, воздвигшего храм. Его статуя стояла по бокам дверного проема, перед которым возвышались два обелиска, в то время как дорога, ведущая к храму, была украшена аллеей сфинксов. Эти проспекты были огромной длины, один из них от Карнака до Луксора тянулся на полторы мили.

На перекладине над дверью был изображен крылатый земной шар, символ полета Солнца по небу, чтобы победить Ночь. Другие символические орнаменты украшали косяки и различные карнизы, в то время как исторические картины, повествующие о достижениях правления монарха, покрывали поверхности стен и пилонов. Все они были выполнены в том же стиле, что и символический орнамент и изображения в честь божества, которые покрывали стены, колонны, балки и потолок внутреннего помещения храма. Формы были либо вырезаны очень низким рельефом, либо заключены в вырезанные линии, края которых со стороны, более близкой к форме, были слегка закруглены, чтобы создать ощущение лепки. В обоих случаях рисунки были заполнены основными цветами - синим, красным и желтым. Таким образом, украшение, основанное на методе нанесения узоров на глиняную поверхность стены, когда она была еще влажной, было вставлено так, чтобы его верхние части находились в той же плоскости, что и поверхность стены, — метод, отличающийся от фрескового, который также позволял избежать выступов. Это избегание выступающих элементов, за исключением карниза, было характерной чертой египетского использования принципа стоек и балок по сравнению с использованием его греками и римлянами.

Существенной особенностью храма внутри ограды было святилище божества, которому был посвящен храм, вокруг которого были сгруппированы помещения для служения жрецов в связи с ритуалом. Вход в это Святое Святых и его вспомогательные кельи был через *гипостильный зал*, названный так потому, что его потолок из каменных плит поддерживался каменными балками,

которые опирались на колонны. Последние, чтобы выдержать вес свехналегающей массы, были большого обхвата и располагались близко друг к другу, так что создавался эффект лесной чащи, делавшийся более таинственным и, по-видимому, безграничным из-за тусклого и прерывистого освещения. Это проникало через *окна* верхнего этажа, покрытые пробитой каменной кладкой и расположенные по бокам центральной части крыши, которая, опираясь на более высокие колонны, возвышалась над боковыми крышами, как неф готического собора возвышается над уровнем проходов. Когда вспоминаешь, что интерьер был полностью покрыт символическим орнаментом и картинами, невозможно представить себе способ освещения, более приспособленный для создания фантастического эффекта, исключая четкость перспектив и способствующий внушению безграничной необъятности, в соответствии с идеей вечной непрерывности существования души, на которой была основана религия египтян.

Единственное архитектурное подобие таинственного величия гипостильного зала, ведущего в святилище, - это неф, нефы и хоры готического собора. Но последнее представляет собой большое отличие, поскольку оно было устроено для совместного служения толпам верующих, и отчасти по этой причине, а отчасти потому, что оно было продуктом сравнительно бессолнечного севера, оно более обильно заливается “тусклым религиозным светом” через многочисленные и большие витражные окна.

Остается отметить подход к этому залу через открытый двор, который был окружен с двух или трех сторон колоннадой или перистилем, в то время как аллея колонн часто вела через центр от главного входа на пилонах к portalу зала.

Это сочетание Двора, зала и Святилища с его покоем, уже присутствовавшее в **Рамессеуме**, составляло основу любого плана храма даже в период римской оккупации. Но в то время как ядро плана было органично завершено, единство эффекта было утрачено на практике из-за дополнений, внесенных в первоначальный храм сменяющимися друг друга королями, которые пристраивали еще один колонный зал или другой двор, а иногда и возводили еще один храм в качестве пристройки. Наиболее замечательный пример такого постепенного наращивания дополнительных характеристик можно найти в Карнаке; группа храмов в честь бога Солнца Ра-Аммона, строительство которых продолжалось на протяжении всего периода Новой империи.

Храмы Карнака.—Ядром схемы было гранитное святилище и покои, возведенные Усертесеном I из Двенадцатой династии. Во времена Восемнадцатой династии Тутмос I пристроил к западному фасаду этого зала колонный зал с входами на пилонах, окружив внутреннюю стену *статуями Осириса*, сидящими статуями Осириса, мудрого и милосердного правителя Второй династии, который после своей смерти почитался как Царь мертвых в нижнем мире. Позже Рамзесом I была построена третья пара пилонов, и она использовалась как одна из сторон Большого гипостильного зала, начатого Сети I и завершенного Рамзесом II. Через другую пару огромных пилонов он сообщался с Великим Двором Шешонка.

В северо-западном углу последнего Сети II Девятнадцатой династии воздвиг небольшой храм, в то время как во дворе с противоположной стороны находился храм **Амона**, построенный Рамсесом III Двадцатого века, который также построил соседний храм **Чонса**, соединенный с основной группой зданий аллеей Сфинксов. Именно от этого храма длинная аллея сфинксов, о которой уже упоминалось, тянулась к **Луксорскому храму**.

Между тем, во времена Восемнадцатой династии Тутмос III возвел на некотором расстоянии к востоку от первоначального святилища Усертесена большой зал и прилегающие к нему покои. Предполагается, что это был его дворец, хотя утверждается обратное, что они предлагали лишь небольшие помещения для свиты слуг и чиновников, которые отличали восточный двор, к тому же были мрачными как резиденция. Возможно, однако, что Тутмос, охваченный религиозным чувством, мог использовать этот дворец для случайных занятий, даже когда Филипп II Испанский построил дворец вместе с монастырем, школой священников, большой церковью и мавзолеем — совокупностью функций, представленных в Эскориале.

Кульминацией архитектурного ансамбля в **Карнаке** является **Большой гипостильный зал Сети**, самый впечатляющий из известных образцов столбово-балочного строительства. Его ширина составляет 338 футов, а глубина - 170. Двойной ряд из шести мощных колонн высотой 70 футов и почти 12 в диаметре поддерживает центральный неф, с каждой стороны которого плоскую крышу поддерживают 61 колонна, каждая высотой около 42 футов и шириной 9. Капители более высоких колонн имеют так называемый *колокольный* тип; капители более низких - *бутон лотоса*.

Типы столбцов.— Уже упоминались колонны типа *бутонов лотоса*, найденные внутри некоторых гробниц в **Бени-Хассане**. Они представляли собой традиционный дизайн в виде четырех бутонов с длинными стеблями, обвитых вокруг круглого столба. Однако более поздние колонны в виде бутона лотоса больше не были только декоративным элементом, но должны были выдерживать огромный вес балок и потолочных плит, следовательно, диаметр был увеличен до примерно одной шестой высоты. Заглавная букета предполагает либо один бутон с многочисленными лепестками, венчающими гладкий круглый стержень, либо гроздь бутонов и черешков, связанных через равные промежутки рядами закруглений; дизайн в обоих случаях более традиционный, чем в ранних примерах.

Тип *колокольчика*, или *campaniform*, отличается гладким стержнем, увенчанным обычным одиночным цветком лотоса, лепестки которого расширяются или изгибаются наружу, напоминая форму перевернутого колокольчика.

Другим примером расширяющейся капители является *пальмовая* колонна, листья которой скреплены скруглениями с гладким стержнем. Этот тип встречается в более поздних храмах и был изменен архитекторами периода Птолемеев, которые заменили пальму другими мотивами, полученными из речных растений.

Исключительной формой, которая встречается в **храмах Исиды**, таких как **Дендера**, **Эдфу** и **Эсне**, является так называемая *колонна столовой* Хатхор, которая имеет кубическую капитель, украшенную с каждой стороны ликом богини и увенчанную миниатюрным храмом. Последний заменяет *опорный* блок, который в других типах колонн выдерживает вес балки и защищает резьбу капителя.

В некоторых случаях колонны заменялись опорами с прямоугольными стержнями, которые иногда не были украшены в своей впечатляющей простоте, в других случаях украшались цветами лотоса и стеблями или головами Хатхор. На так называемом *пирсе Осириса* колоссальная статуя бога выступает из торца пирса, являясь единственным примером элемента, добавленного к пирсу или колонне исключительно в целях символического украшения и без какой-либо конструктивной функции.

Рядом с Карнаком по великолепию и размаху находится соседний **Луксорский храм**. Другим важным примером того периода является храм, возведенный в **Абидосе Сети I**, посвященный Осирису и другим божествам. Как следствие, он отличается семью святилищами, расположенными бок о бок и перекрытыми горизонтальными рядами каменной кладки, каждый из которых выступает внутрь над тем, что находится под ним, пока они не встретятся наверху, причем нижние стороны высечены в виде свода.

Найдено несколько примеров *периферийного* типа храма, состоящего из *целлы* или святилища, окруженного с четырех сторон колоннами. В одном из примеров — храме, возведенном Аменофисом III на **Элефантине**, — колонны расположены спереди и сзади, в то время как по бокам расположены квадратные опоры. Эти сооружения небольшие, и в двух случаях, в **Филе**, не сопровождаются целлой; это наводит на мысль, что они использовались как места ожидания в связи с соседними храмами.

ПТОЛЕМЕЕВСКИЙ И РИМСКИЙ ПЕРИОДЫ

В период политического упадка строительство храмов пришло в упадок, но оно было возобновлено при правлении Птолемеев и продолжалось во время римской оккупации. Хотя, несмотря на иностранное господство, в основном придерживались египетского стиля, в манере освещения гипостильного зала было принято важное изменение в деталях. Свет проникал спереди, поверх сетчатых стен, которые были возведены между колоннами примерно на половину их высоты. Знаменитым примером является храм в **Эдфу**, наиболее прекрасно сохранившийся храм того периода, который также наиболее точно соответствует старому типу. Ибо в других случаях наблюдалась растущая тенденция к внедрению новшеств в деталях, характеризующихся большей проработанностью и витиеватостью. Это ярко представлено в **Храме Исиды** на острове **Филы**, поскольку здесь форма участка привела к неправильной планировке различных зданий, что усиливает общую живописность всей группы. К сожалению, из-за возведения плотины Ассуан эти храмы в **Филе** большую часть года находятся под водой.

Неизвестно, насколько глубоко египтяне изучали ориентацию или расположение храма относительно точек компаса. Но есть основания предположить, что в некоторых случаях они ориентировали главный вход по солнцу или определенной звезде, точное положение которой в определенный день указывало жрецам точное время года.

Дворцовая и домашняя архитектура.—Из дворцовой архитектуры единственными предполагаемыми остатками являются здания, возведенные в задней части Карнакского храма Тутмосом III, и павильон Мединет Абу на западном берегу Нила в Фивах; непригодность которых в качестве царских резиденций уже была отмечена.

Ключ к разгадке планировки города и характера бытовых построек был найден в **Тель-эль-Амарне** и в **Кахуне** в Фаюме. На последнем участке Петри обнаружил стены города, который был возведен для надсмотрщиков и рабочих, занятых на строительстве пирамиды **Иллахуна** (2684-2666 гг. до н.э.) и заброшен после завершения работ. Улицы шли под прямым углом, а дома были построены вокруг открытых дворов, откуда проникал свет, потому что не было окон, выходящих на улицу. Дома различались по размеру - от однокомнатной хижины рабочего до группы комнат с собственным двором, которые занимал надсмотрщик, в то время как еще большая группа в центре города была резиденцией губернатора.

Из этих останков и изображений "домов души", найденных в гробницах, делается вывод, что дома более богатых классов соответствовали римской вилле; состоящей, то есть, из отдельно стоящих зданий, построенных внутри ограждений, которые были окружены изнутри колоннадами и были разбиты рощами, прудами и другими декоративными элементами. Материалом, использованным для отделки стен и зданий, был обожженный на солнце кирпич, который был покрыт штукатуркой, выполненной в ярких тонах. Стены в случае с жилыми домами были возведены на два или три этажа с окнами на верхних и верандой под плоской крышей. Во вторую, построенную из бревен, поддерживающих балки меньшего размера, залитые глиной, можно было попасть по лестнице в задней части здания. Когда ширина комнат превышала девять футов или около того, их потолки поддерживались колоннами или столбами.

ГЛАВА III

ХАЛДЕЙСКАЯ, АССИРИЙСКАЯ И ВАВИЛОНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИИ

ГЛУБОКО УХОДЯЩАЯ КОРНЯМИ в глубины прошлого древняя цивилизация процветала в Месопотамии. Некоторые современные ученые склонны полагать, что она даже предшествовала цивилизации Египта, с которой у нее есть некоторые общие черты. Ибо эта полоса территории, простирающаяся от Персидского залива на юге до горной страны Армения на севере, представляет собой аллювиальную равнину, образованную и питаемую ее реками — Тигром на востоке и Евфратом на западе. Последний представляет собой неглубокий ручей, за исключением ежегодного разлива, когда он выходит из низких берегов и затопляет равнинные земли. Таким

образом, жители Месопотамии, подобно египтянам, рано научились управлять рекой с помощью дренажей и дамб, а также строить каналы и системы орошения. И наравне с их инженерным мастерством стали их достижения в строительстве.

Как и в Египте, в Месопотамии появились свои верхнее и нижнее царства. Первый, библейский Падан-Арам, стал ассоциироваться с историей ассирийцев; второй, равнина Сеннаар, - с историей халдеев и вавилонян. Это была нижняя, или южная, часть, которая, по-видимому, была впервые заселена народом, по-видимому, несемитского происхождения, происхождение которого неизвестно. Названные разными учеными аккадцами или шумерийцами, они были невоинственной расой, рано достигшей значительного уровня цивилизации. Их главным городом был Вавилон, откуда страна и получила название Вавилония. Предполагается, что эти люди изобрели клинописную систему письма, которая позже использовалась вавилонянами и ассирийцами, в то время как ее использование распространилось на другие народы от Персии до Средиземноморья.

Это клиновидное письмо по своему происхождению было формой изобразительного или идеографического письма и приобрело свой особый характер из-за того, что писали на столах из мягкой глины. Для нанесения отметок требовалось надавливание, и, соответственно, перо получилось состоящим из трех плоских поверхностей, сходящихся в точке, напоминающей угол кубического треугольника. По мере развития системы идеограмма из простого изображения объекта использовалась для обозначения первого слога его названия, а затем постепенно для обозначения этого слога в любом слове, которое могло бы встретиться.

Ключ к чтению клинописи был открыт в 1802 году немцем Георгом Фридрихом Гротефиндом, чья работа была продолжена Кристианом Лассеном из Бона. Тем временем англичанин Генри Роулинсон овладел этим секретом, изучив персидскую клинопись. Таким образом, перед учеными открылся огромный клад знаний, поскольку цари Вавилонии и Ассирии вели обширнейшие записи не только о своих войнах и личной доблести в охоте, но и о коммерческих сделках, в то время как многие из них олицетворяли историю прошлых периодов. Например, именно из одной из этих записей, сделанной Напа-хайком, последним местным царем Вавилонии (555-538 гг. до н. э.), мы получаем самую раннюю дату так называемых аккадцев. Ибо он велел записать, что, когда он восстанавливал древний храм в Сиппаре, он нашел среди фундаментов летопись Саргона I — не путать с более поздним ассирийским царем с тем же именем, — которая датировалась 3200 годами до ее открытия. Более того, ассирийский писец рассказывает о Саргоне, что он родился тайно, был обнаружен младенцем в корзине с тростником на реке, спасен и воспитан пастухом, избран предводителем отряда в горах и, наконец, стал царем. Было бы интересно узнать дату этой записи, но предположительно это произошло после того, как евреев увезли в плен в Ассирию.

Процветание этой древней расы и ее невоинственный характер привлекали захватчиков. Ибо именно в этом судьба Месопотамии отличалась от судьбы Египта. В то время как последняя была изолирована великими пустынями, и ее население в ранние времена не испытывало ни беспокойства извне, ни искушения выйти за пределы своих границ, пустыни, окружающие Месопотамию, были часто испещрены плодородными местами. На них жили кочевые племена семитского происхождения, которые, должно быть, с жадностью взирали на превосходящее изобилие земель, окруженных реками. Таким образом, несемитские жители оказались связаны с семитскими народами: халдеями, эламитами и ассирийцами.

К счастью, для нашей цели нет необходимости браться за трудную задачу по разгадыванию этапов этой малоизвестной истории. Будет достаточно нескольких подробностей.

Халдеи появились на Юге и основали столицу в Халдейском Уре, распространив свое влияние на то, что позже было названо Вавилонией. Но они пока далеки от того, чтобы сокрушить коренных жителей, и, похоже, заняли по отношению к ним позицию защитников. Они были, так

сказать, сильными людьми, которые защищали дом от агрессии, в то время как мирные обитатели продолжали заниматься своим ремеслом. Так наступил период, известный как РАННЕХАЛДЕЙСКИЙ (примерно с 2250 по 1110 год до н.э.), когда были созданы те сокровища искусства, особенно глазурованной керамики, которые были обнаружены недавними исследованиями.

И точно так же, как эта древняя цивилизация пользовалась уважением воинственных халдеев, точно так же она была заимствована и подражала воинственным ассирийцам, которые постепенно набирали силу в верхней или северной Месопотамии. Они основали город и назвали его Ассур, в честь своего национального бога, в честь которого они воздвигли храм в 1820 году до н.э. Это первая определенная дата этого народа, основанная на авторитете царя Тиглат-Пиласара (около 1120-1100 гг. до н.э.), который рассказывает, что, восстанавливая храм, он нашел древнюю запись о его основании. Для общего отношения ассирийцев к цивилизации Вавилонии важно то, что они также позаимствовали национального бога последней, Мардука. Первые обширные записи ассирийцев взяты из “библиотеки” этого Тиглатпаласара, найденной среди руин Ассура. Они описывают его войны и охотничьи вылазки и то, как он собственными руками убил десять слонов и девятьсот двадцать львов. Этот монарх, захватив Вавилон, положил конец соперничеству, которое существовало с пятнадцатого века до н.э. между Ассирией и Халдейско-Вавилонским царством. Мы можем датировать его правление, а именно около 1110 г. до н.э. Господство Ассирийской империи, которое длилось до 606 г. до н.э.

Между тем, город Ниневия, ныне отмеченный курганами Коюнджик и Неби Янус, существовал еще в 1816 году до н.э. Там Салманасаром I был возведен дворец (1330 год до н.э.), а в неизвестное время - храм Иштар. Она была богиней Любви и Войны и в своем сладострастном аспекте соответствует Ашторет, или Астарте сиро-финикийцев. Этот культ характеризовал ее святилище в Ниневии, в то время как в ее воинственном облике ей поклонялись в Арбеле.

На какое-то время престиж Ниневии снизился, поскольку Ашурназар-пал (885 г. до н.э.) и Салманасар II возвели дворцы в Нимруде, древнем Калахе. Последний монарх, насколько известно, был первым, кто вступил в конфликт с Израилем. Он покорил Ахава и взыскал дань с Ииуя.

С Тиглатпаласара III (евреи также называли его Пул), который захватил в плен часть Северного Израиля (2 Царств xv), начался период величайшей славы Ассирии. Последняя династия начинается с Саргона (722-705 гг. до н.э.), который построил себе знаменитый дворец в Хорсабаде. Он завоевал Самарию и увел в плен весь северный Израиль, заменив их людьми “из Вавилона, и из Куты, и из Авы, и из Емафа, и из Сефарваима” (2 Царств, xvii, 24). Этот намек на Вавилон знаменателен. Он указывает на политику Саргона по ослаблению соперничающей власти города, который был разрушен его сыном и преемником Сеннахерибом. Именно последний “выступил против всех укрепленных городов Иудеи и взял их”, после чего понес потери своей армии при осаде Иерусалима, как описано во 2 Царств, xviii, xix; хотя это бедствие не упоминается в клинописных записях. Он возродил величие Ниневии, которое было приумножено его сыном Асархаддоном (680-668 гг. до н.э.). Правление этого монарха представляло собой высшую точку ассирийского господства. Среди его подвигов было завоевание Египта, в результате чего он добавил к своим титулам титул “Царя царей Нижнего и Верхнего Египта и Эфиопии”. Он также был великим строителем, восстановил Вавилон и возвел для себя великолепный дворец в Ниневии, материалы для которого поставляли двадцать два подвластных царя.

При его сыне Ашурбанипале, греческом Сарданапале (668-626 гг. до н.э.), последнем из династии Саргонов, процветание Ассирии достигло своей кульминации. Будучи, по его словам, “наделенным внимательными ушами”, Ашурбанипал был склонен к изучению “всех табличек с надписями” и инициировал сбор и повторное редактирование всей существовавшей тогда клинописной литературы. Большая часть его “библиотеки” была извлечена из руин Коюнджика и сейчас находится в Британском музее.

Через год после смерти этого монарха Набополассар (625-604 гг. до н. э.), который, по-видимому, был ассирийским вице-королем Вавилонии, вступил в союз с мидянами и с их помощью уничтожил господство ассирийцев и стал первым царем НОВОВАВИЛОНСКОЙ ИМПЕРИИ.

Его сын, Навуходоносор, или Навуходоносорица, завоевал Иерусалим и увел его жителей в плен в Вавилон. Ему этот город был обязан своим окончательным великолепием. Занимавший оба берега Евфрата, он теперь был окружен двумя укрепленными стенами, внешняя из которых имела пятьдесят пять миль в окружности, высоту 340 футов и толщину 85. Кроме того, он был защищен 250 башнями и пронизан сотней медных ворот. Многочисленные храмы украшали город, самым величественным из которых был храм национального бога Мардука (Меродаха). Рядом с этим находился королевский дворец, ныне представленный руинами Аль-Гасра, “Замка”. От него к реке спускались террасами сады, разбитые царем для удовольствия его мидийской жены Амитиды. Они больше известны как висячие сады Семирамиды, по греческому рассказу, в котором этой мифической царице приписывались различные восточные чудеса. Навуходоносор также восстановил храм Нево в пригороде Вавилона, ныне называемом Борсиппа. Это знаменитое святилище было построено в форме ступенчатой пирамиды и из-за своих семи террас получило название “Храм семи сфер Неба и Земли”. В ассирийских храмах часто была башня, и предполагается, что башня, принадлежащая этому храму Нево, была связана с историей о “Вавилонской башне” (Бытие xi).

Навуходоносору наследовал его сын Набонид, старший сын которого, Валтасар, был его соправителем и губернатором Южного Вавилона. Это клинописная запись, которая отличается от записи Даниила (глава v), который называет Валтасара сыном Навуходоносора и последним царем Вавилонии. В 538 году до н.э. Кир Великий взял Вавилон штурмом, и страна перешла под власть персов. Дарий I разрушил укрепленные стены, а Ксеркс лишил храмы их золотых изображений и сокровищ. Город приходил в упадок, пока в 300 году до н.э. Большая его часть не была снесена, чтобы обеспечить материалом для строительства соседнего города Селевкии. Ко времени Плиния (23-72 годы н. э.) некогда гордый город превратился в место запустения.

Хотя ассирийцы и вавилоняне были религиозными народами, их храмы были незначительными по сравнению с храмами египтян, и они не оставили никаких гробниц, имеющих архитектурное значение. Их религия была в высшей степени практичной, направленной на обеспечение благ в этом мире и мало заботившейся о будущей жизни. Таким образом, их боги были представителями природных явлений или их собственных занятий: боги солнца, луны, небес, земли (Бел), погоды; воды и каналов, охоты, войны, изобретения письменности и литературы; и недружелюбные боги моря и огня.

Как видно из их скульптур, они ценили такие качества, как энергия и физическая доблесть. Их цари не представлены, как египетские, стройными фигурами или облаченными в монументальное самообладание. Это гиганты с чрезмерно развитой мускулатурой, сражающиеся с дикими зверями соответствующей силы. Они были могущественными военачальниками на войне и в мирное время, могущественными охотниками и строителями.

Хотя Ассирия позаимствовала свою культуру у Вавилонии, характер этих двух народов был очень разным. Вавилония была страной торговцев и земледельцев, Ассирия - организованным лагерем. Династии последних были основаны успешными полководцами; в то время как в Вавилонии революция всегда возводила на трон священника, и царь до последнего оставался священником, находящимся под контролем могущественной иерархии. Ассирийский царь, напротив, был авторитарным полководцем, которого в прежние времена поддерживала феодальная знать, а начиная с правления Тиглатпаласара III - развитая бюрократия. В каждой стране было большое количество рабов.

В Ассирии образование было доступно только правящему классу, тогда как в Вавилонии все, как женщины, так и мужчины, учились читать и писать. В большинстве вавилонских городов и храмов были свои библиотеки, и гений народа наиболее характерно проявился в литературе. Среди произведений, которые были обнаружены целиком или фрагментами, были “Эпос о Гильгамеше”, состоящий из двенадцати книг, каждая из которых повествует о приключениях в карьере героя; другой эпос, о Сотворении Мира, и “Легенда об Адапе”, первом человеке. Халдеи и вавилоняне с древних времен были знатоками астрономии; при храмах были прикреплены обсерватории, отчеты из которых регулярно представлялись царю. Они также были сведущи в математике и механике. Например, стеклянная линза, обточенная на токарном станке, была обнаружена Лейардом в Нимруде среди остатков стеклянных ваз, носящих имя Саргона.

В то время как халдеи со временем смешались с вавилонянами, так что последнее название использовалось для обозначения обоих народов, термин “халдейский” стал использоваться в особом смысле. “Мудрость халдеев” продолжала признаваться, и, вероятно, именно к чистой расе халдеев принадлежали жрецы, “астрологи” и “маги”. И их репутация мудрецов даже пережила свержение Вавилона. По всей вероятности, это были халдеи, те “Мудрецы с Востока”, которые увидели звезду, истолковали ее и последовали за ней в Вифлеем.

ГЛАВА IV

ХАЛДЕЙСКАЯ, АССИРИЙСКАЯ И ВАВИЛОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Кирпичная конструкция.—По своим основным чертам и общему характеру строительства архитектура каждой из этих трех цивилизаций схожа, поскольку основана на методах, зародившихся у халдеев. Эти методы были прямым результатом географических и климатических условий страны, в которой они жили. Что касается Нижней Месопотамии, то собственно Вавилония представляет собой аллювиальную равнину, прерываемую единственной грядой известняковых холмов, которые были редко покрыты небольшими деревьями, особенно низкорослым дубом. Древесины и камня было мало, в то время как повсюду изобиловала глина. Соответственно, основным строительным материалом был кирпич, отформованный в деревянных формах и высушенный на солнце. Ограниченное количество топлива позволяло производить только обожженный кирпич специального назначения, а именно для облицовки конструкций и мощения полов. И эти превосходные кирпичи или плитки часто глазуровались и украшались орнаментом ярких цветов.

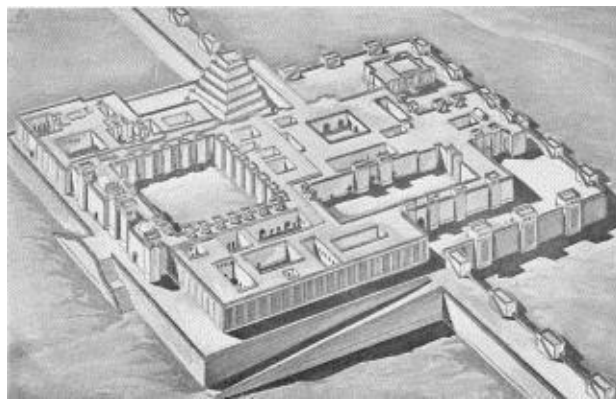
Между тем, в Верхней Месопотамии, собственно Ассирии, почва была сравнительно засушливой и в изобилии снабжалась известняком. Однако привычка ассирийцев подражать Южному царству в вопросах цивилизации была такова, что они также полагались на высушенный на солнце кирпич при строительстве и использовали глазурованную глиняную посуду для украшения. Однако со временем они стали использовать камень как для облицовки, так и для изготовления скульптур, что было характерной декоративной чертой дворцов.

Платформы.—Сейчас мы увидим, как жестокая жара повлияла на принципы архитектурного строительства, заранее отметив средства, принятые для защиты от периодических наводнений из-за проливных дождей и разлива Тигра. С незапамятных времен все важные здания возводились на платформах, построенных из высушенных на солнце кирпичей и облицованных обожженным кирпичом или камнем, причем стены имели затирку, то есть уклон внутрь. Подъем на вершину осуществлялся либо по ступенчатым пролетам, либо по наклонной дорожке, идущей параллельно стене — технически известной как *пандус*. Эти насыпи или платформы пересекала система арочных водопропускных труб, спроектированных, как и в современных железнодорожных насыпях, для отвода воды.

Со временем, по мере того как здания приходили в упадок или были заменены более поздними строителями на более новые, высота насыпи увеличивалась. В результате равнина Вавилонии на протяжении 220 миль усеяна огромными курганами, некоторые из которых достигают мили в

диаметре и 200 футов в высоту, увенчанными остатками городов. Под ними современный исследователь, углубляясь вглубь кургана, натывается на последовательные стадии фундаментов, представляющих собой остатки различных эпох.

Храм в Ниппуре.—Самым ранним примером, который пока раскрыт, является храм в **Ниппуре**, который очень похож на древнейшую пирамиду Египта, **Медум**, до того, как последняя была облицована. Он построен по принципу *ступенчатой пирамиды*, состоящей из нескольких этажей, каждый из которых отступает от нижнего, при этом стены всех имеют выступ. Террасы с одной стороны имеют дополнительную ширину, чтобы можно было разместить лестницы. Этот старый тип сценического храма, называемый на Востоке *зиккуратом* (святой горой), происходящий, вероятно, от древнего обычая поклоняться на “возвышенных местах”, все еще сохранялся в знаменитом **храме Нево**, перестроенном Навуходоносором в **Борсиппе**.



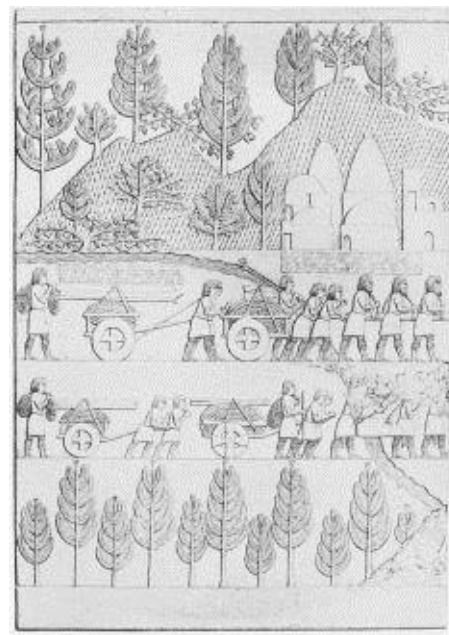
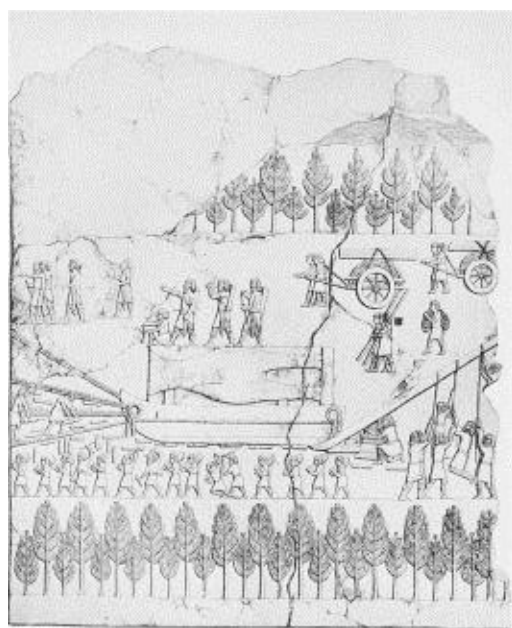
“ЗАМОК САРГОНА” БЛИЗ ХОРСАБАДА

ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ РЕСТАВРАЦИЯ. [Стр. 67](#)



ЧАСТЬ “ЛЬВИНОГО ФРИЗА” И “ФРИЗА ЛУЧНИКОВ”

ВЫПОЛНЕНА ГЛАЗУРОВАННОЙ ПЛИТКОЙ. [Стр. 72](#)



ДЕТАЛИ ОТДЕЛКИ СТЕН В КОЮНДЖИКЕ

ПОКАЗАНО (СЛЕВА) ОБРАЩЕНИЕ С КОЛОССАЛЬНОЙ СТАТУЕЙ БЫКА; И (СПРАВА) ЧТО АССИРИЙЦЫ ИСПОЛЬЗОВАЛИ КАКУЮ-ТО ФОРМУ КУПОЛЬНЫХ КРЫШ

Сохранились только четыре стадии последнего, но запись, обнаруженная в руинах, показывает, что первоначальным числом было семь, посвященное семи планетам и украшенное священными для каждой цветами. Первый этаж этого храма имел площадь 272 квадратных футов и высоту 45 футов, в то время как общая высота сооружения составляла около 160 футов. Примечательно, что гробница-пирамида в **Медуме** также состояла из семи этажей.

В зиккурате в **Телло**, открытом французским ученым де Сарзаком, была обнаружена великолепная коллекция статуй из диорита — смеси гранита, полевого шпата и роговой обманки темно-серого цвета, — которая сейчас находится в Лувре. Один из них, потерявший свою голову, представляет собой некоего Гудеа, царя-жреца и архитектора Лагаша. Он сидит и держит на коленях табличку, на которой выгравирован укрепленный корпус, а в углу - разделительная шкала и стилос.

Замок Саргона.— Самые старые остатки дворца были обнаружены в **Нимруде**, древнем Калахе. Они принадлежат дворцу Ассур-назар-пал (885-860 гг. до н.э.). В десяти милях к северо-востоку, в **Хорсабаде**, французский исследователь П. Э. Ботта обнаружил в 1843 году остатки башни и дворца, которые, как показали последующие раскопки, были руинами Дур-Шаррукима, “Замка Саргона”, построенного Саргоном как королевская резиденция (705-702 гг. до н.э.). Остатки дворца, являющиеся самыми обширными из исследованных до сих пор, может изучаться как тип ассирийской дворцовой архитектуры.

Платформа, на которой стоял дворец, построенная из высушенных на солнце кирпичей и облицованная тесаным камнем, достигает огромных размеров - почти миллион квадратных футов, возвышаясь на сорок восемь футов над окружающей равниной. Таким образом, площадь платформы total составляла около 23 акров по сравнению с 3½ акрами, занимаемыми Капитолием в Вашингтоне, или 8 акрами, занимаемыми зданиями парламента в Лондоне. Принимая во внимание тот факт, что Ассирийский дворец не занимал всего пространства платформы, его фактические размеры должны были быть примерно в два раза больше зданий парламента и в четыре с половиной раза больше Капитолия.

Наверх с уровня на северо-восточной стороне, по-видимому, вел двойной пандус для использования колесниц и общего обслуживания, в то время как парадный вход находился на юго-востоке по двойной лестнице. Они поднимались на террасу, которая тянулась по всей длине фасада дворца, примерно на 900 футов. В центре этого фасада находились главные ворота, которые на самом деле были небольшими, но по бокам от них располагались два башнеобразных выступа каменной кладки. На данный момент они могут напоминать пилоны, обрамлявшие вход в египетский храм. Но последние величественные сооружения, построенные из теста и увенчанные *карнизом-каветто*, были рассчитаны на монументальное достоинство. С другой стороны, башни замка Саргона были пронизаны наверху отверстиями-петлями и увенчаны зубчатыми стенами. Они были разработаны для того, чтобы служить целям воинственной защиты и соответствующим образом наводить на мысль, что вход находится не только во дворце, но и в замке или цитадели феодального вождя. То же самое можно сказать и о зубчатых стенах, лишенных окон и лишь изредка прорезанных бойницами, которые, кажется, окружали все сооружение целиком.

Ворота.— Башни были украшены примечательным структурным декором - системой прямоугольных панелей, заполненных полукруглыми шахтами. Декоративные детали были заимствованы из халдейского использования глазурованных плиток, украшенных розетками, пальметтами, цветами лотоса и *гильошированием* или повторением переплетенных полос, изогнутых вокруг центральной пуговицы. Аналогичным образом оформлен *архивольт*, который окружает входную арку, представляющую собой *бочкообразный* или полукруглый сводчатый проход, проходящий прямо через толщу стен.

Колоссальные быки.—В Египте вход в храмы придавался торжественности и великолепию благодаря колоссальным статуям монарха. Здесь зритель, должно быть, испытывал благоговейный

трепет при виде колоссальных монстров, которые стояли на страже портала, выступали из боковых стоек ворот и располагались парами у подножия каждой башни. Эти монстры, которые сейчас находятся в Британском музее, достойно воплощают воинственные идеалы ассирийского народа. Их высота достигает двенадцати футов. Их тела напоминают тела быков, могучие по массе и мускулатуре; тем не менее, они быстры в атаке, у них орлиные крылья, в то время как над ними возвышается голова человека, большеглазая, толстогубая, с квадратной челюстью и волосатая, неумолимо чувственная и жестокая.

Скульптура этих монстров по большей части такая же широкая, как бронза Барье; хотя в скульптуре бород, волос и головных уборов достигается мельчайшая детализация. Но, хотя их трактовка в основном натуралистична, их мотивом является не репрезентация природы, а репрезентация идеи посредством естественного внушения. Соответственно, каждый вариант имеет пять ног; две передние лапы, поставленные бок о бок, дополняются еще одной в процессе ходьбы; так что независимо от того, смотреть ли на монстра спереди или сбоку, подчеркивается все значение ног — передние лапы представляют собой твердо установленную силу; вид сбоку показывает ноги в свободном и мощном движении.

Никаких колонок.—Арочный вход ведет в большой открытый двор, который соответствует большому двору египетского храма, хотя здесь стороны не украшены колоннадами. Ибо нигде в ассирийской архитектуре колонна не была найдена в качестве элемента конструкции. Единственный экземпляр, который был раскопан, имел всего три фута четыре дюйма в высоту и, как предполагается, использовался как павильон, возможно, для поддержки навеса. Отсутствие колоннообразной конструкции в ранних зданиях Нижнего Царства легко объяснить нехваткой камня; и северные строители, отказываясь от колонн, всего лишь следовали своей обычной привычке подражать.

Нет окон.— Между тем, другую причину отсутствия колонн можно найти в жестокой жаре Месопотамии, от которой колоннады оказались бы бессильной защитой. Той же причиной объясняется отсутствие окон в ассирийских дворцах, поскольку ни одно из них не было найдено или изображено ни на одном из барельефов. Считалось возможным, что необходимый свет поступал через терракотовые трубы или цилиндры, поскольку многие из последних были найдены в руинах, и этот метод до сих пор используется на Востоке для освещения куполов.

?Бочкообразные своды?— Еще одной особенностью внутренней конструкции была огромная толщина стен, которая варьировалась от девяти до двадцати пяти футов в сплошной кирпичной кладке. Возможно, целью было обеспечить дополнительную прохладу, но эта причина едва ли может дать полное объяснение экстремального измерения. Примечательно, что последнее происходит в государственных залах, которые также отличаются своей большой длиной в 150 футов по сравнению с шириной в 30 футов. Если учесть узкую ширину залов по отношению к огромной толщине стен, представляется разумным заключить, что последние были предназначены для того, чтобы выдерживать направленную вниз нагрузку цилиндрических сводчатых потолков. Дополнительную вероятность этому выводу придает обнаружение на Ла-Плейс огромных блоков, изогнутых наподобие откосов свода, которые, по-видимому, упали с большой высоты. Более того, на барельефе, найденном Лейярдом в Коюнджике, показано, что некоторые здания снаружи покрыты куполами. Соответственно, в настоящее время общепринято считать, что обычным стилем потолка, использовавшимся ассирийцами, был бочкообразный свод.

Происхождение последнего можно найти в водопропускных трубах, по которым осушались насыпи; но как, учитывая нехватку древесины, можно было построить своды с тридцатифутовым пролетом, остается чисто догадкой. Было высказано предположение, что, хотя древесина стоила дорого, рабский труд был дешевым, и вполне возможно, что временные конструкции из кирпича были возведены в качестве опоры для поддержки свода в процессе строительства. С другой стороны, позже мы отметим, что архитекторы готических соборов в странах, где древесины было

мало, использовали метод ребристых сводов. Возможно ли, что это изобретение было предвосхищено ассирийцами?

Украшения. Стены этих государственных залов были украшены до высоты девяти футов скульптурными плитами из нежного белого алебастра или ярко-желтого известняка, на которых были обнаружены следы краски. Как и в случае с египетскими храмами, сцены повседневной жизни, а также войны или охоты представлены с живостью, которая показывает, насколько внимательно скульпторы изучали природу, которые, однако, были больше сосредоточены на том, чтобы передать дух сцены и сохранить ощущение декорации, чем на имитации природы.

Таким образом, когда они изображали лучника, натягивающего лук, ни тетиве, ни стреле не разрешалось пересекать линии фигуры. Оба были показаны так, как если бы рука, державшая их, находилась на противоположной стороне тела. Излишне говорить, что это не могло быть следствием невежества или небрежности со стороны скульптора, который иным образом доказал свое знание и наблюдательность за природой; это была преднамеренная условность, принятая, подобно пяти ногам колоссальных быков, с хорошо продуманной целью — возможно, чтобы не мешать движению фигуры.

Над скульптурным дадо стены были выложены глазурованной плиткой, украшенной крылатыми фигурами царя, а иногда и животными, особенно львами, обрамленными бордюрами из розеток. Обычными цветами были желтый, синий, зеленый и черный. Цветные изразцы и плиты из алебастра также покрывали полы, которые в небольших помещениях были сделаны просто из утрамбованной глины, покрытой, без сомнения, во время использования циновками.

Настенная роспись фигур и арабесок, по-видимому, была исключительной формой украшения, встречающейся в Хорсабаде только в больших комнатах гарема.

Однако, несмотря на весь этот блеск убранства, интерьеры, должно быть, производили впечатление приглушенного богатства. Воображение, действительно, рисует огромный дворец с его лабиринтом из семисот комнат, окружающих с трех сторон входной дворик, где солнечные лучи были бы безжалостны, как своего рода подземное устройство туннелеобразных проходов и комнат.

Их распределение можно изучить при восстановлении плана местности. Было три группы, каждая из которых располагалась вокруг своего центрального двора. Слева от главного двора располагался гарем с отдельным помещением для четырех жен, в то время как на противоположной стороне располагались помещения для obsługi, включая кухню, пекарню, винные погреба и конюшни. Напротив главного входа располагались покои короля и помещения его официального персонала, за которыми располагались парадные залы. На открытом пространстве, примыкающем к королевским покоям, возвышался зиккурат, или террасный храм, три нижних этажа которого сохранились до сих пор и соединены извилистым пандусом.

Представление о том, что кто-то собирает эту огромную кучу, внешне напоминает крепость, несколько отталкивающую; внутренне — похожий на склеп лабиринт, предлагающий, возможно, комфорт, но мало красоты — логово абсолютного монарха расы, для которой рыночная площадь, поля сражений и охоты представляли главные идеалы существования.

ГЛАВА V

ПЕРСИДСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ТНЕ Название Иран, которым персы до сих пор называют свою страну, сохраняет происхождение их расы. Они были арийцами, в отличие от семитских народов; ветвью расы, которая мигрировала из страны, ныне называемой Южной Россией и Туркестаном, в богатые земли Юга. Одна ветвь продвинулась к Гангу и стала отождествляться с Индией; другая обосновалась около Инда, откуда постепенно продвигалась на запад. В эту ветвь входило множество племен, которые со временем превратились в народы.

Самыми могущественными из них в период, когда арийцы впервые вступили в конфликт с семитской расой, были мидяне, которые занимали северную часть западной части нынешней Персии, в то время как персы, которые позже достигли господства, занимали южную часть. Эта западная часть страны, отделенная пустыней от восточной, полностью отличается по характеру от Месопотамии.

На расстоянии 50 миль от Персидского залива она плоская, болотистая и нездоровая. Затем он поднимается к системе горных хребтов высотой в среднем пять тысяч футов, разбитых долинами, озерами и бесчисленными ручьями. Это была страна, превосходно приспособленная для выращивания выносливой и трудолюбивой расы людей и прекрасных пород крупного рогатого скота и лошадей. Арии, по-видимому, всегда были скотоводами, из чего, как предполагается, проистекает почитание коровы, которое все еще существует в Индии. Они также были большими любителями лошадей, и только после 1700 г. до н.э., когда передовые посты арийской миграции соприкоснулись с семитскими народами Запада, лошадь появилась в Вавилонии, Египте и Греции. Но, хотя на барельефах египтян после этой даты лошадь использовалась только в колесницах, персы обычно использовали ее для верховой езды. Таким образом, любовь современных арийских рас к лошади и конным упражнениям - унаследованный инстинкт, который связывает их, как язык, с их древними предками.

Из ассирийских царей Салманасар II был первым, кто вступил в конфликт с мидянами, и с этой даты (836 г. до н.э.) мидяне часто упоминаются в ассирийских записях как платящие дань. Наконец, в 626 году до н.э. судьба войны начала меняться на противоположную. Мидийский царь Киаксарес, как мы видели в предыдущей главе, заключил союз с Набополассаром, который привел к свержению ассирийского господства в Вавилоне и созданию Нововавилонской империи. Мидяне предприняли энергичную кампанию против Ассирии, которая привела в 606 году до н.э. к взятию и разрушению Ниневии. Были построены новые столицы в Сузах и Экбатане, а власть мидян распространилась на Северную Месопотамию, Армению и Каппадокию.

Затем, в 550 до н.э., господство Мидии прекратилось. Кир, царь Персии из рода Ахеменидов, восстал против своего сюзерена Астиага, сына Киаксареса, победил его в битве и стал основателем Персидской империи. Он захватил Вавилон в 538 году до н.э. и постепенно расширил свое влияние от реки Инд до Эгейского моря и границ Египта. На своей родине в Персии он основал город Пасаргады, современный Мургаб, где построил себе дворец и гробницу. Ибо именно здесь его персы, подстрекаемые своими женщинами, нанесли последний удар, который покорила мидян. Соответственно, каждый царь ахеменидской династии бывал здесь, в храме богини-воительницы, облачался в одеяние Кира и вкушал трапезу из инжира, теребинфа и кислого молока; и всякий раз, когда он посещал город, дарил каждой женщине по золотой монете.

Дарий I, четвертый представитель династии Ахеменидов, основал Персеполь, примерно в сорока милях к северо-востоку от современного Шираза, начал строительство знаменитого дворца и соорудил для себя гробницу. Ксеркс I пристроил свой дворец и собственную гробницу, в то время как гробницы также были построены Артаксерксом III и Дарием II. Но, хотя Персеполь оставался любимым курортом персидских царей, это было слишком отдаленное место, чтобы быть резиденцией правительства, которое по-прежнему было разделено между Вавилоном, Сузами и Экбатаной.

Тем временем при Ксерксе I персидская держава вступила в конфликт с эллинской и потерпела поражение в битвах при Платеях и Фермопилах, а также в морском сражении при Саламине. С этого момента продвижение Персидской империи было остановлено; раздоры начали ослаблять ее; центральная власть вновь впадала в слабость, с периодическими вспышками жестокости, пока, наконец, не пала под натиском македонских завоеваний. В 331 году до н.э. Александр Македонский разгромил армию Дария III близ Арбелы; по очереди захватил города Вавилон, Сузы и Экбатану и лишил их сокровищ, наконец, захватив Персеполь и предав его огню.

Этому акту вандализма давались различные объяснения. Одна история, ставшая темой “Оды ко Дню святой Цецилии” Драйдена, гласила, что распутный поступок был спровоцирован придворной дамой Таис. Другая история гласит, что это был акт мести за разрушение греческих храмов Ксерксом I; в то время как еще одна повествует о том, что этим разрушением самого сердца Ирана Александр хотел поразить восточное воображение абсолютностью своего превосходства.

После того, как Персия оказалась под властью преемников Александра и господства более поздней Парфянской империи, она снова стала империей при династии Сасанидов, а Ктесифон был одним из ее главных городов. В седьмом веке нашей эры он был завоеван сарацинами и вошел в состав мусульманской цивилизации, о которой мы поговорим в следующей главе.

Быстрый рост персидского могущества был обусловлен выносливостью этого горного народа и его высокоорганизованной подготовкой к войне. Каждый перс, способный носить оружие, был обязан служить царю: крупные землевладельцы верхом, простые люди пешком. Таким образом, армия, в отличие от армии восточных народов, с которыми она столкнулась, состояла как из кавалерии, так и из пехоты; и, в то время как последняя, вооруженная луками, удерживала врага на расстоянии и осыпала его градом стрел, кавалерия, действуя с флангов и тыла, довершила разгром. Только когда сила стала громоздкой из-за самой своей обширности, этот метод ведения войны оказался бесполезным против греческих гоплитов и массированного формирования македонской фаланги.

Вначале персидская система была благодетельным феодализмом. Знать, освобожденная от личной обработки земли, обязалась появляться при дворе как можно чаще. Их дети воспитывались вместе с принцами “у ворот короля”, их обучали верховой езде, охоте и обращению с оружием, приучали к службе государству и знанию закона, а также заповедям религии. При Дарии, который завершил обширную структуру империи, основанную Киром, организация правительства и общества была широкой и свободной; империя, основанная на праведности, следуя заветам Зороастра.

Из различных свидетельств делается вывод, что этот великий пророк арийских народов жил около 1000 г. до н.э. Он учил, что в этом мире существует постоянный конфликт между Силами Добра — Светом, Созидательной Силой, Жизнью и Истиной - и Силами Зла — Тьмой, Разрушением, Смертью и Обманом. Во главе Добрых Сил стоит Великая Мудрость Ахурамазда, помощниками которого являются шесть сил Благой Мысли, Правильного Порядка, Превосходного Царства, Святого Характера, Здоровья и Бессмертия. Во главе Зла стоит Ариман. На полпути между этими Силами находится Человек, который должен сделать свой выбор, на чьей стороне он будет стоять. Он призван служить Силам Добра; говорить правду и бороться с ложью; повиноваться предписаниям закона и истинного порядка; ухаживать за своим скотом и полями; практиковать Добро и Истину в мыслях, словах и поступках и оберегать от загрязнения стихии земли, воды и особенно огня. Ибо Зороастр сохранил древнюю арийскую веру в стихию огня. На холмах были воздвигнуты алтари, за которыми ухаживали разжигатели огня, которые были служителями истинной религии и посредниками между Богом и человеком.

Более того, зороастризм был обращенной в свою веру религией. Ахурамазда, которого одинаково признавали и царь, и народ, дал им власть “над дальней землей, над многими народами и языками”. И все же, хотя персы считали своим предназначением править всем миром, они верили, что по воле Ахурамазды они должны править им должным образом. Поэтому они относились к побежденным с милосердием и использовали своих лидеров в качестве администраторов и генералов. Кир, например, разрешил евреям вернуться в Иерусалим и вернул им храмовые сосуды из золота и серебра, которые были взяты Навуходоносором.

Таким образом, религия Ирана имела отношение к практической жизни, этому миру и его радостям, а также к моральному поведению; и до тех пор, пока она сохраняла свой характер

простой жизни и возвышенных мыслей, символом которых был простой ритуал коронации королей, Империя оставалась сильной. Роскошь, однако, постепенно проникала в страну; персидские цари соперничали с покоренными ими царями в великолепии жизни, и медленно, но верно сила Империи иссякала.

Жестокость также стала частью персидской религии, на что указывают остатки человеческих жертвоприношений, извлеченные из куч пепла, стоявших рядом с зороастрийскими алтарями. Это также привело к вырождению в поклонение дьяволу, которое в некоторых населенных пунктах сохранилось и по сей день.

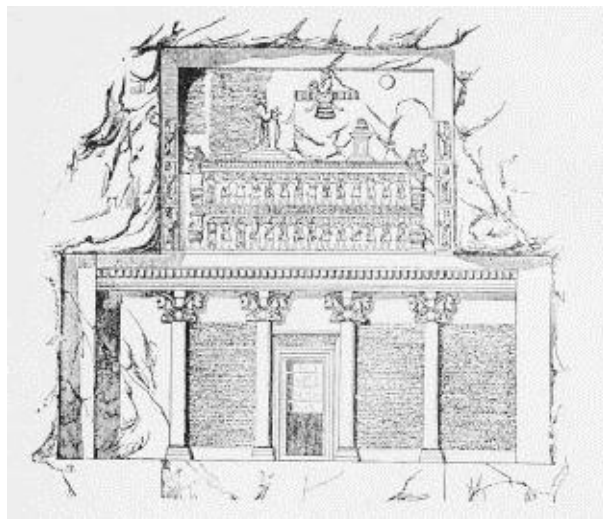
ГЛАВА VI

ПЕРСИДСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Сочетание стиля.— Во времена, предшествовавшие их господству, персы, как земледельцы и заводчики крупного рогатого скота и лошадей, сохраняя свое простое существование, не имели ни желания, ни потребности в монументальной архитектуре. Но когда Кир сверг господство Мидян, стал хозяином Месопотамии и расширил свои завоевания до берегов Эгейского моря, он тоже захотел увековечить в архитектуре могущество Персидской империи. Соответственно, поскольку у его расы не было традиций в строительстве, он заимствовал методы и стили покоренных им народов. Таким образом, персидская архитектура представляет собой смесь мидийской, ассирийской, азиатской греческой и, в небольшой степени, египетской.

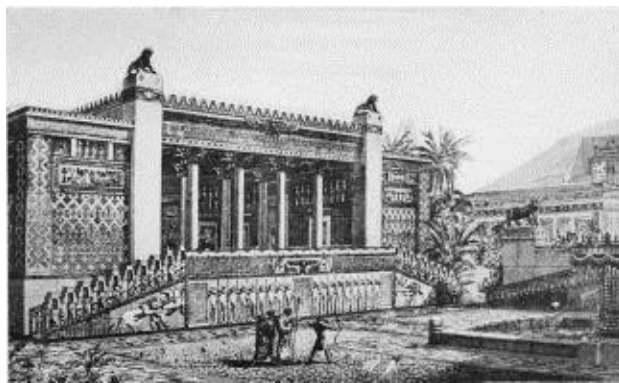
Детство Кира прошло при дворе Астиага Мидянина, так что мидийские дворцы в **Сузах** и **Экбатанах** были ему знакомы. Здания последнего города, согласно Полибию, состояли из портиков и гипостильных залов, колонны которых были сделаны из кедра или кипариса и покрыты серебряными пластинами. Они давно исчезли, а остатки, которые сейчас находятся в **Экбатане**, представляют собой каменные колонны, которые, как предполагается, были частью реставрации дворца при персидских царях. Ибо замена камня на дерево в колоннах повсеместно отличает персидскую архитектуру.

Гробницы и дворцы; Храмов нет.—Остатки персидской архитектуры состоят из гробниц и дворцов. Зороастрийская религия не использовала храмы, сделанные своими руками.



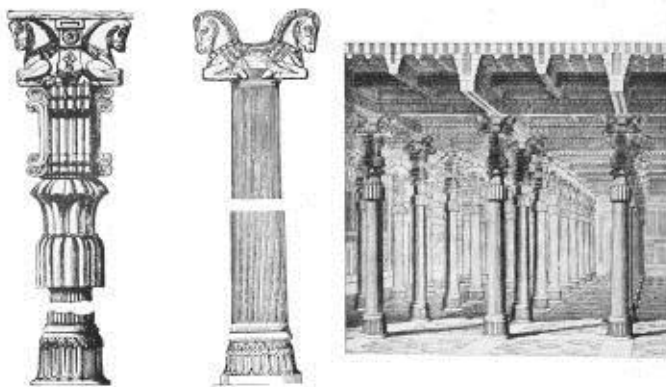
ГРОБНИЦА ДАРИЯ I

РАСКОПАНО НА СКЛОНЕ ГОРЫ ПЕРСЕПОЛЬ. [С. 82](#)

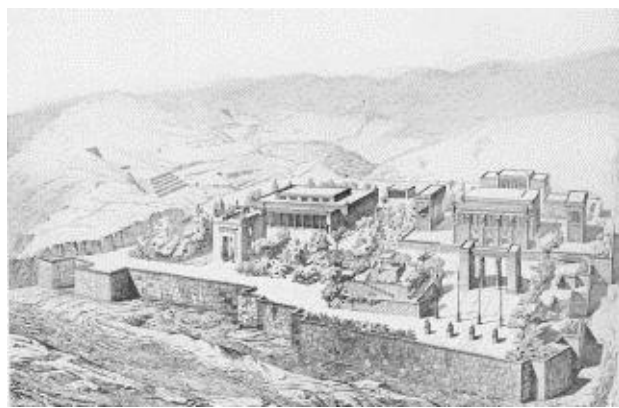


ДВОРЕЦ ДАРИЯ I, ПЕРСЕПОЛЬ

ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ РЕСТАВРАЦИЯ. ИМИТАЦИЕЙ КОТОРОГО БЫЛ ФАСАД ГРОБНИЦЫ. С. [82](#)



ТИПЫ ПЕРСИДСКИХ КОЛОНН, Стр. 83 ЗАЛ СТА КОЛОНН, ПЕРСЕПОЛЬ,
ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ РЕСТАВРАЦИЯ. Стр. [85](#)



ДВОРЦЫ ПЕРСЕПОЛЯ

ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ РЕСТАВРАЦИЯ. [Стр. 84](#)

Его храмом была вселенная; основанием его служили горные вершины Персии, с которых бесчисленные алтари, за которыми постоянно ухаживали Разжигатели Огня, извергали пламя в знак поклонения стихии Огня. Между тем это было желанием каждого персидского монарха, которого война и правительство вынуждали так долго отсутствовать на родине, чтобы после их смерти их тела были доставлены домой “к персам”. Соответственно, когда Кир возвел дворец в **Пасаргадах**, современном Маргабе, он также построил себе **Гробницу**, которая существует до сих пор.

Его стиль представляет собой своеобразную смесь ассирийского и азиатского греческого языков. Построенный из больших блоков белого полированного мрамора, он состоит из

платформы из семи ступеней, на вершине которой находится небольшое святилище или целла, прямоугольная в плане, покрытая скатной крышей, которая заканчивается спереди и сзади двускатной частью или фронтоном. На самом деле это греческий храм очень элементарной простоты, установленный на зиккурате. Руины показывают, что гробница была окружена с трех сторон колоннадами.

Следуя ассирийскому прецеденту, **Дворец Кира** занимал платформу площадью около 40 000 квадратных футов, которая все еще существует и известна местным жителям как “Трон Соломона”. Но здесь терраса из натурального камня, облицованная по бокам тесаными каменными стенами, отличающимися красотой кладки. Это самый ранний известный пример так называемой *черновой* кладки, великолепный образец которой находится на террасах храма Ирода в Иерусалиме. Он представляет собой метод резки, при котором поверхность каменного блока остается грубо обтесанной, как при выходе из карьера, но края обрабатываются до “осадки”, или гладкой, скошенной поверхности.

Те скудные остатки, которые были найдены, позволяют предположить, что дворец Кира был самого простого вида, включая центральный зал, крышу которого поддерживали два ряда каменных колонн высотой тридцать футов с портиками *в антисе*. Последнее является особенностью, заимствованной из греко-азиатского храмового строительства; этот термин *в антисе* используется, когда колонны портика установлены между продолжениями боковых стен главного здания.

Однако именно по остаткам группы зданий в **Персеполе** можно лучше всего оценить великолепие персидской архитектуры. Здесь, опять же, находится терраса из природного камня, но огромных размеров, занимающая площадь около миллиона шестисот тысяч квадратных футов. Она, как и терраса Эскориала испанских королей, выступает из подножия скалистого склона горы. Эскориаль включает в себя царский мавзолей, построенный в пределах дворца; но в Персеполе за дворцом в горной стене раскопаны три гробницы, одна из которых недостроена. Предполагается, что два из них являются местами упокоения более поздних царей, Артаксеркса II и III, в то время как незаконченное - это место упокоения Арсеса, который правил всего два года.

Между тем **Гробница Дария I**, основателя Персеполя, была идентифицирована как одна из четырех гробниц, расположенных в восьми милях от дворца. Они также раскопаны на склоне горы и на такой высоте от дна долины, что подтверждают рассказ Ктесия, греческого историка Персии, о гробнице Дария, согласно которому она находилась на поверхности скалы, и добраться до нее можно было только с помощью веревочного приспособления. Три другие гробницы этой группы приписываются Ксерксу I, Артаксерксу I и Дарию II.

Гробница Дария I представляет особый интерес, поскольку на ее фасаде изображено скульптурное изображение дворца, который он построил в Персеполе. Этот способ украшения гробницы, вероятно, произошел от ликийцев, чьим обычаем было украшать свои высеченные в скале гробницы изображением дома, который покойный занимал при жизни. Между тем, нет никаких сомнений в том, что ликийцы заимствовали идею о высеченной в скале гробнице из Египта.

Скульптурный фасад гробницы Дария изображает портик дворца, а над ним, на крыше, самого монарха на своем троне. Последний представляет собой огромный куб, грань которого украшена верхним и нижним рядом воинов или, возможно, носильщиков дани, а углы подкреплены колоннами в форме балясин, увенчанными головами быков. Монарх стоит перед алтарем с поднятыми руками в знак поклонения солнцу и луне. Это признание религии вавилонян и ассирийцев характерно для отношения персов к покоренным народам и напоминает обращение Кира к этим народам, гарантирующее им жизнь и имущество и объявляющее себя любимцем их собственного бога солнца Мардука Бел-Меродаха.

Нижняя часть фасада гробницы представляет собой портик дворца Дария. Четыре колонны установлены *в антисе*, но мы должны представить себе второй ряд колонн, а также окна, которые

располагались по бокам от двери и, подобно последним, были построены, как показывают руины дворца, с монолитными косяками и перемычками.

The **Колонны** предполагают два соображения: во-первых, их использование по сравнению с полным отсутствием структурных колонн в ассирийской и вавилонской архитектуре, и, во-вторых, своеобразный дизайн их капителей. Использование было заимствовано мидянами, вероятно, из азиатско-греческих моделей; но форма капители характерна для персидской архитектуры. Он состоит из головы и передних конечностей двух лежащих животных, которые назывались быками, но гораздо больше похожи на лошадей, а когда у них есть рог, на единорога, легендарное существо, которое ранние легенды приписывали Индии. Он отождествлялся с силой и быстротой и вполне мог символически использоваться расой, происходящей от того же арийского источника, что и индийцы; в то время как использование лошади в качестве украшения было естественным для нации любителей лошадей. Также заметно, что эти животные украшены атрибутами, наводящими на мысль об упряжи.

Как бы то ни было, резьба на могиле видна между головами, концами балок, поддерживающих карниз и крышу. Поскольку они не найдены в случае с колоннами в Персеполе, создается впечатление, что крыши дворцов были построены из дерева, которое погибло во время пожара Александра. Было отмечено, что характер всего этого портика, взятый в связи с деревянными колоннами в Пасагарде, наводит на мысль, что стиль персидской дворцовой архитектуры изначально произошел от примитивной деревянной конструкции. Но, хотя это может быть правдой, сами персы не повлияли на его превращение в каменное строительство. Они нанимали азиатско-греческих рабочих, чей стиль строительства храмов, как и у материковых греков, обнаруживает следы примитивного деревянного строительства.

Прежде чем покинуть эту гробницу, следует обратить внимание еще на одну особенность, а именно на то, что перекладина дверного проема увенчана карнизом-каветто, украшенным рядами традиционных лепестков лотоса, привезенных через Ликию из Египта.

Восстановленный план платформы дворцов в Персеполе демонстрирует монументальный подход с западной стороны, образованный двойным пролетом мраморных ступеней с двойным пандусом. Ступени имеют ширину 22 фута, высоту подъема 4 дюйма и ширину протектора 15 дюймов, так что по ним легко могут подняться лошади. Лестница вела на террасу, вымощенную, как и вся платформа, мрамором, в центре которой находились входные ворота, или, если использовать более поздний классический термин, Пропилеи. Он был квадратным в плане, с порталом спереди и сзади, обрамленным крылатыми быками, а потолок поддерживался четырьмя колоннами. Его стены, как и у других зданий, построенных из высушенных на солнце кирпичей или *бутовой* кладки, скрепленной глиняным раствором, давно превратились в руины.

Самый ранний дворец из этой группы - дворец Дария I, о портике которого мы уже упоминали. На его плане показаны комнаты справа и слева от портика, в которых, возможно, были лестницы, ведущие на крышу; затем квадратный гипостильный зал с шестнадцатью колоннами, расположенными рядами по четыре, с различными помещениями по бокам и в конце.

В одном здании, **Зале со ста колоннами**, крыша поддерживалась десятью рядами по десять колонн; поскольку зал, как, впрочем, и все залы Персеполя, был квадратным в плане. Вряд ли это могло быть простым совпадением. Причудливо ли воображать, что люди, воспитанные в зороастризме, нашли в принципе квадрата подходящий символ “Созидательной силы” и “Правильного порядка”?

Но самым важным зданием Персеполя, “одной из самых грандиозных реликвий древности”, является великий **дворец Ксеркса**. Возвышавшийся на собственной террасе высотой в двадцать футов, к которой с северной стороны вели четыре лестничных пролета, он занимал площадь в сто тысяч квадратных футов, что более чем вдвое превышало площадь Большого зала в Карнаке и больше, чем у любого готического собора в Европе, за исключением Милана и Севильи. Два ряда по шесть колонн поддерживали каждый из трех портиков и шесть раз по шесть - потолок Зала: в

этом сочетании, возможно, можно обнаружить символ Шести Помощников Ахурамазды, “духовного Мудреца” или “Великой Мудрости”.

Колонны, включая основание и капитель, поднимались на высоту 65 футов, что можно сравнить с 69 футами колонн центрального нефа в Зале Карнака. Последние, однако, имели диаметр 12 футов и были разделены интервалами едва ли вдвое большей ширины; в то время как те, что находились во дворце Ксеркса, были расположены на сравнительно большем расстоянии друг от друга и имели диаметр всего около 5 футов. Более того, вместо минимума света, проникающего через служебные помещения, как в Карнаке, свет и воздух свободно проникали через окна в стенах дворца Ксеркса, так что во всех отношениях впечатление, производимое двумя залами, должно было быть совершенно разным.

Величие Карнака было отягощено тайной и благоговением, в то время как “царственный дом удовольствий” Ксеркса был возвышенным символом зороастрийской веры в радость жизни. Ибо в дополнение к великолепию его структурных особенностей воображение должно представить сопутствующую радость мраморных полов, бассейнов, фонтанов и цветов, а также разноцветных ковров и драпировок. Стены также, возможно, были покрыты блестящей эмалью, как в другом дворце Ксеркса в Сузах, где французский исследователь М. Дьелафуа обнаружил великолепный фриз с изображением лучников, фриз со львами и другие украшения, выполненные яркими эмалями на бетонных блоках. О том, что Ксеркс не жалел усилий, чтобы сделать свой дворец в Персеполе как можно более великолепным, можно судить по колоннам в зале и северном портике. Ибо в них двойная капитель зверей не опирается непосредственно на рифленые древки, а дополняется двумя нижними элементами; первый представляет собой любопытное расположение завитков или волют, второй представляет собой своего рода условную чашечку лотоса, под которой в форме колокольчика расположены условные свисающие листья. В завитушках было обнаружено указание на ионическую заглавную букву, в то время как нижняя указывает на египетское происхождение.

Это смешение мотивов имеет определенную декоративную ценность, но лишено высшей красоты архитектурных взаимоотношений между частями и целым. Иными словами, использование различных частей не регулировалось *конструктивной* логикой, необходимостью или приспособленностью; но представляет собой чисто причудливое и произвольное умножение мотивов. Студент может убедиться в этом, сравнив персидскую колонну с дорическим орденом. В последнем он может наблюдать превосходное качество соответствия во взаимоотношениях частей и ощущение неизбежного логического роста композиции в целом.

Фантастическая проработка колонн в Персеполе, а также общее скопление мотивов в персидской архитектуре указывают на то, что последняя была работой иностранных художников, привезенных из разных частей великой Персидской империи. Он олицетворяет характер империи — разнообразие в единстве; единство, однако, не естественного роста, а такое, которое, не имея собственных художественных традиций, ставит мир под сомнение, чтобы обеспечить мотивы для эксплуатации его великолепия.

ГЛАВА VII

МИНОЙСКАЯ ИЛИ ЭГЕЙСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Итак, до сих пор наше изучение древней цивилизации и архитектуры было довольно последовательным. Теперь мы должны прервать непрерывность повествования и совершить прыжок назад, в далекое прошлое, и исследовать истоки цивилизации, которая была предшественницей цивилизации Греции. Эта цивилизация была названа “микенской”, потому что о ее существовании впервые стало известно современному человеку благодаря открытиям Шлимана в Микенах. Но последующие исследования доказали, что цивилизация была широко распространена и что Микены даже не были ее центром.

Одним из самых удивительных результатов недавних исследований является знание цивилизации, которая развивалась непрерывно, начиная с эпохи полированного камня, и достигла своей высшей точки одновременно с Новой империей в Египте; завершилась, то есть около 1000 г. до н.э. Не менее интересной особенностью открытия является то, что оно проливает новый свет на цивилизацию доисторической Греции.

Греческие писатели-классики указывали на Микены и Тиринф в Арголиде как на главные свидетельства доисторической цивилизации, которая, как предполагалось, относилась к гомеровскому периоду или даже более раннему, к грубому героическому началу эллинской цивилизации. Этого мнения продолжали придерживаться ученые до 1876 года нашей эры. Однако в этом году доктор Шлиман, вскрывая могилы, находящиеся сразу за Львиными воротами Микенской цитадели, наткнулся на ряд предметов, свидетельствующих о высоком уровне цивилизации, которого достигли доисторические жители города. Более того, они соответствовали по характеру вазам и золотым, серебряным и бронзовым предметам, которые тремя годами ранее он откопал из руин “Сожженного города” (Трои) в Гиссарлыке в Троаде. Эти предметы с полуострова Пелопоннес и материковой части Малой Азии были схожи не только по характеру, но и по ткани и отделке, которые отличались от предметов любого известного искусства. Но связь между предметами искусства, описанными Гомером, и этими “микенскими” сокровищами в целом допускалась.

В 1884-1885 годах Шлиман и Дерпфельд, исследуя руины Тиринфа, наткнулись на здание, представляющее собой наиболее полный в Греции пример дворца “микенской” эпохи, относящийся, вероятно, к периоду между 1400 и 1200 гг. до н.э. В последующие годы девятнадцатого века, когда исследования были распространены на другие части Пелопоннеса и северные районы Греции, гробницы-купола или ульи, подобные тем, что были найдены в Микенах, были обнаружены в Аттике, Фессалии и других местах. Постепенно исследования были перенесены за пределы материковой части Греции на Ионические острова и Эгейские острова, особенно на Кипр и Крит, а также на материковую часть Малой Азии. Это привело к дальнейшим открытиям предметов, относящихся к общему семейству, отличному от любого другого раздела искусства. Между тем объекты аналогичного характера были обнаружены в Египте, Италии, Сицилии, Сардинии и Испании.

Наконец, кульминация всей этой массы подтверждающих свидетельств была достигнута исследованиями доктора А. Дж. Эванса в Кноссе на Крите, за которыми последовали исследования в Фесте и других критских местах. Конечным результатом является установление знания о том, что Крит был центром цивилизации, которая имела дело с Египтом и Месопотамией и распространилась на морское побережье Малой Азии и Финикии, другие острова Эгейского архипелага, Ионические острова и материковую часть Греции, распространила свои ответвления вдоль западных берегов Адриатики, на Сардинию и Испанию и пустила глубокие корни на Сицилии. Далеко простирающимся разветвлением этой цивилизации было присвоено всеобъемлющее название минойской или эгейской.

Самым замечательным образом открытия на Крите подтвердили греческие легенды о критском царе Миносе. Предполагается, что Минос, возможно, был основателем династии и что это имя перешло в титул всех правителей, соответствующий титулу фараона в Египте. Поэтому ученые дали название минойской цивилизации Крита, разделив ее на раннюю, среднюю и позднюю минойскую.

В ранний минойский период, представленный содержимым ранних гробниц и жилищ, а также такими предметами, как каменные вазы и камни-печати, есть свидетельства того, что критяне уже достигли значительного уровня земледелия и наладили сообщение с долиной Нила. Предполагается, что датировка этого периода приходится примерно на 2500 год до н.э., грубо говоря, соответствует более ранней из египетских династий. Самым замечательным из открытий доктора Эванса была находка в 1900 году во дворце Кносса целого архива глиняных табличек,

которые доказывают, что у критян была высокоразвитая система иероглифов и линейного письма за 2000 лет до того, как финикийцы ввели письменность в Греции. Между прочим, это знание подтверждает утверждение историка Диодора о том, что финикийцы не изобретали буквы, а только изменили их форму.

Среднеминойский период приходится примерно на 2000-1850 гг. до н.э. и соответствует Двенадцатой династии в Египте. Это была эпоха самого раннего дворцового сооружения. Уже появляется зарождение школы настенной живописи, в то время как к дворцу в Кноссе была пристроена мануфактура тонкого фаянса.

Поздний минойский период охватывает период узурпации власти гиксосов в Египте и достиг своей кульминации примерно во времена Восемнадцатой династии, когда возникла Новая Египетская империя или Вторая Фиванская монархия. Мы уже отмечали появление в Египте этого критского влияния, породившего привычку к натуралистическому изображению вместо старых конвенционализированных форм скульптуры и живописи. К этому позднему минойскому периоду относится наибольшее развитие дворцового строительства, что можно увидеть в Кноссе, Фесте и Тиринфе, в то время как роспись на стенах и вазах становится более свободной и оживленной, чем что-либо подобное в Египте.

Ближе к 1400 году до н.э. в критском искусстве становится очевидным период упадка, который отражается по всему Эгейскому региону. Напрашивается вывод, что острова и материковая часть Греции были захвачены менее цивилизованными завоевателями, которые, не имея собственного земледелия, переняли найденное ими искусство и испортили его. Вероятно, они пришли с Севера Греции и были предшественниками более поздних “эллинов”.

Наконец, около 1000 года до н.э. дворец в Кноссе был снова разрушен и больше никогда не восстанавливался; и в то же время “бронзовый век” минойской и микенской цивилизаций подошел к концу. Он пал перед народом, варварским, но обладавшим железным оружием; вероятно, перед племенами, которые в более поздней греческой традиции и у Гомера были известны как дорийцы. Затем последовал период нескольких столетий беспорядков, поскольку последовательно ахейские, эолийские и дорические миры пришли с Севера через материковую Грецию и Эгейские острова, в то время как ионическая миграция из Армении распространилась на западное побережье Малой Азии. Наконец, когда в истории появляется Эгейская область, в ней доминируют эллины.

Эгейский архипелаг называют древним мостом между цивилизациями Востока и Запада, и воображение рисует Крит на его южной оконечности, на легком расстоянии от трех континентов, находящийся в мирных сношениях со всеми; глава морской конфедерации мореплавателей, которые основали свои торговые базы по всему Средиземноморью, их искусство повсюду следует за их торговлей. Сама она была защищена от агрессии стенами своего острова, в то время как форпосты культуры на материковой части Греции — Микены и Тиринф — были вынуждены возводить свои дворцы внутри цитаделей.

Из того факта, что не было найдено никаких остатков минойских и микенских храмов, а только святилища на территории дворцов, был сделан вывод, что, как и в Ассирии и Вавилонии, монархи были также священниками. Свидетельства указывают на то, что главным минойским божеством была своего рода Мать-Земля, которая ассоциировалась с богом-спутником. Одна часть ее религиозных атрибутов сохранилась у более поздней Афродиты, другая - у Реи, матери Олимпийского Зевса. В то время как изображения божества были сделаны еще в 2000 году до н.э. основными объектами поклонения, или фетишами, в минойскую эпоху были природные объекты: скалы и горные вершины, деревья и камни причудливой формы, и даже искусственные столбы из дерева и камня. Иногда, как в знаменитом примере Львиных ворот в Микенах, объект фетиша — в данном случае колонну — охраняли животные.

Особой формой фетиша двух главных божеств были двойные топоры: один обоюдоострый топор над другим на той же рукояти. “Было обнаружено, ” говорится в Британской энциклопедии (11-е издание), “ что великое минойское основание в Кноссе было одновременно дворцом и

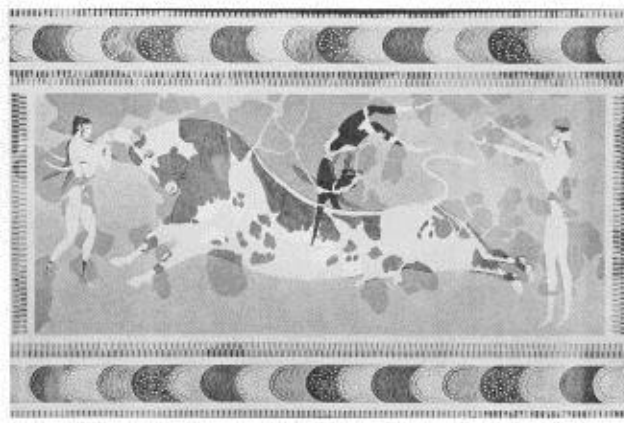
святилищем Двойного Топора. Мы больше не можем колебаться, узнав в этом огромном здании с его извилистыми коридорами и подземными ходами Лабиринт более поздних традиций. Трудно также не связать повторяющиеся настенные росписи и рельефы дворца, иллюстрирующие жестокие состязания с быками на минойской арене, в которых принимали участие как девушки, так и юноши, с легендой о Минотавре, или Быке Миноса, за чьи ужасные трапезы Афины были вынуждены платить ежегодную дань в виде собственных сыновей и дочерей ”. Настоящие фигурки чудовища с головой быка и телом человека были найдены на тюленях на Крите, и свидетельства указывают на то, что эти состязания с быками были частью религиозной церемонии.

Даже небольшие дома были каменными, оштукатуренными изнутри, в то время как дворцы предполагают роскошный образ жизни; они были богато украшены, с отдельными спальными комнатами и большими залами, прекрасными лестницами, ванными комнатами, окнами, складными и раздвижными дверями, а также удивительно современными устройствами водоснабжения и водоотведения. Мебель включала троны, столы, сиденья, сделанные из камня или оштукатуренной терракоты; огромное разнообразие кухонной утвари и всевозможных сосудов - от каменных кувшинов для вина высотой в десять футов до мельчайших подставок для мази.

Дамы в необычно современных костюмах стали излюбленным предметом как для украшения стен, так и для миниатюрной живописи; на многих из последних изображены группы с архитектурным и ландшафтным окружением, выполненные с замечательным духом и естественностью.

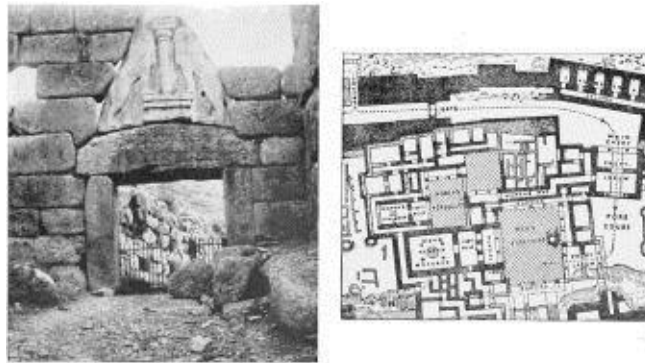
Глиняные таблички почти исключительно касаются описей и деловых операций и доказывают, что использовалась десятичная система счисления.

После Кносса наиболее важными источниками знаний об этой древней цивилизации были Гиссарлык, Микены, Фест, Собор Святой Триады и Тиринф.



УКРАШЕНИЕ СТЕН ВО ДВОРЦЕ КНОССА

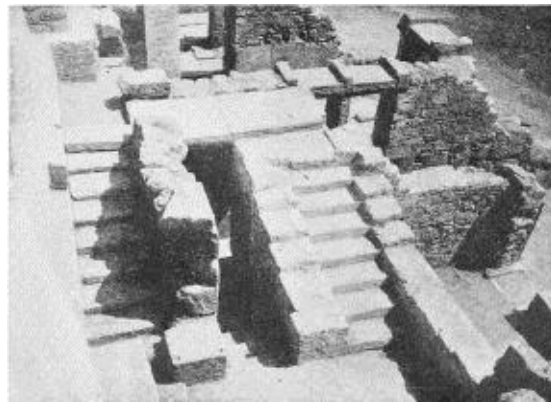
Изображены мужчины и женщины-тореадоры. [Стр. 93](#)



ЛИОНСКИЕ ВОРОТА В МИКЕНАХ ПЛАН ТИРИНФСКОГО АКРОПОЛЯ

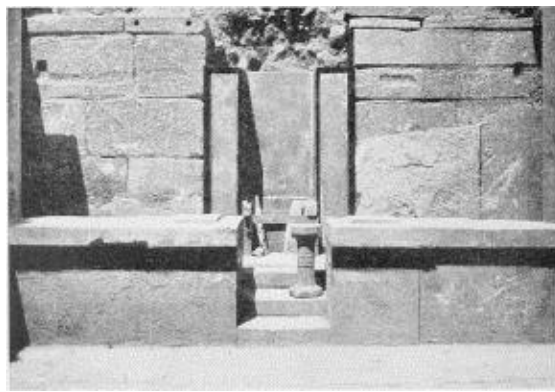
[Стр. 98](#)

[Стр. 100](#)



ЧАСТИ ЛЕСТНИЦЫ ВО ДВОРЦЕ КНОССА

[С. 96](#)



ЗАЛ СОВЕТА С ГИПСОВЫМ ТРОНОМ

Во дворце Кносса. [Стр. 96](#)

ГЛАВА VIII

МИНОЙСКАЯ ИЛИ ЭГЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

В той мере, в какой доисторические останки минойской цивилизации относились к эпохе полированного камня и бронзового века, они находятся в той фазе развития, которая представлена в перуанских останках города Мачу-Пикчу. Между тем, в своем активном осознании красоты как мотива минойцы достигли совершенства в пределах своих возможностей, которое вывело их далеко за пределы перуанцев.

Возможно, отчасти это было связано с влиянием соседней цивилизации Египта, а также с тем фактом, что жители Эгейского региона свободно общались в своей кочевой жизни друг с другом и с внешними народами, так что существовала свободная торговля идеями, и семена, которые они посеяли, росли и размножались. Но это также должно было быть связано с чем-то, присущим самой расе. Что это была за раса, не определено. До сих пор изучение черепов и костей в критских гробницах установило только тот факт, что эта раса, хотя и имела признаки смешения, в целом принадлежала к темной длинноволосой “средиземноморской расе”, чье вероятное происхождение находилось в Ближневосточной Африке. Главный интерес всего этого состоит в том, чтобы дискредитировать азиатский источник минойской цивилизации. Из ее достижений в инженерном деле, искусстве и промышленности очевидно, что это была раса с большим интеллектом, с активным интересом к жизни, который побуждал ее стремиться к красоте, а также к удобствам жизни.

Дворец Кносса.—Дворец Кносса занимает площадь около шести акров, возвышаясь над развалинами человеческих поселений, которые, по оценкам, датируются периодом от 12 000 до 14 000 лет до христианской эры. Остатки показывают, что дворец представлял собой полый квадрат, построенный вокруг центрального двора. Главный вход находился с северной стороны, хотя то, что, по-видимому, было королевским входом, находилось на западе и выходило на мощный двор.

В западном крыле располагался небольшой зал совета, или кабинет, в котором был найден трон, сделанный из гипса в необычно готическом стиле, вокруг которого стояли низкие каменные скамьи. Стены этой комнаты были украшены священными драконами, изображенными на фоне нильского пейзажа. Они были выполнены, как и другие картины, найденные в этих критских дворцах, фресками, то есть акварелью, смешанной с какой-то студенистой средой, нанесенной на еще влажную штукатурку, так что по мере высыхания последней цвет впитывался в сам материал стен. К этому залу совета была пристроена ванная комната, вероятно, для ритуальных целей.

Рядом с ним также было обнаружено небольшое святилище, содержащее фигурки и рельефы, изящно выполненные из фаянса, на одном из которых изображена богиня-змея и ее приверженцы; это один из аспектов главного божества. Стены и колонны этих покоев неоднократно украшены

знаком Двойного топора, в то время как миниатюрные фрески на стенах изображают святилища с колоннами, в некоторые деревянные колонны воткнуты двойные топоры.

Ибо остатки самого дворца показывают, что колонны, использованные при этом строительстве, были деревянными, закругленными, как столбы. Круглые гнезда все еще сохранились в каменной кладке, и сравнение верхнего и нижнего отверстий показывает, что колонна сужалась книзу, а диаметр в нижней части составлял шесть седьмых от верхнего.

Еще одной особенностью этого западного крыла является серия из восемнадцати журналов или кладовых, в которых хранилось большое количество глиняных документов и больших каменных кувшинов. Последние украшены горизонтальными лентами, соединенными диагональными, как соломинка на современной банке для имбиря. Этот узор, нанесенный на каменную поверхность этих колоссальных кувшинов, является интересным напоминанием об одном из примитивных методов лепки из глины. Ибо до изобретения гончарного круга метод придания формы, принятый почти повсеместно, был одним из трех следующих: (1) *зачерпывание* из глиняного комка; (2) или *намотка*, при которой глину раскатывали в тонкие веревки, которые наматывались одна на другую, а затем разглаживались; (3) или придание формы форме *плетения корзин* или *циновки*.

Большая ванная комната была обнаружена в северо-западном углу четырехугольника, но настоящие жилые помещения, похоже, занимали восточное крыло. Здесь находятся остатки *Мегарона*, или большого государственного зала, к которому можно подойти прямо из центрального двора, рядом с которым были найдены раскрашенные рельефы, иллюстрирующие сцены арены для боя быков, с участием как женщин, так и мужчин-тореадоров. Эти и другие рельефы, некоторые из которых также посвящены эпизодам боя быков, не были вырезаны на камне, как в египетских храмах, или выполнены изразцами, как в ассирийских или персидских храмах, а нанесены на стену твердой штукатуркой. Этот метод, известный как *гипсовая работа*, позже использовался в византийском декоре и итальянцами эпохи Возрождения для изготовления декоративных деталей; например, Пинтурриккио в апартаментах Борджиа в Ватикане. Он был возрожден современными декораторами фресок; например, Джон С. СарГент использовал его на некоторых своих панно в Бостонской публичной библиотеке.

К югу от большого зала лестница, три пролета которой и следы четвертого сохранились до сих пор, спускалась к ряду залов и отдельных комнат. К одному из них, названному “Мегароном королевы”, примыкала ванная комната, украшенная фресками с изображением летучих рыб. Дренажная система в этой части дворца включает в себя туалет и является законченной и современной.

Характер и черты этого дворца в меньшем масштабе повторяются в тех, что обнаружены в Фесте, Айя-Триаде и других местах Крита, и в основном напоминают Микены и Тиринф.

Взгляд на карту Древней Греции показывает, что эти два последних города, расположенные на севере богатой равнины Арголида, контролировали подходы к полуострову Пелопоннес; Микены занимали стратегическое положение на большой дороге; Тиринф - на море. Они сыграли одинаково важную роль в сопротивлении вторжению с Севера через Коринфский перешеек и в борьбе за господство, которая велась между Арголид и Пелопоннесом. Соответственно, отличительной чертой каждого города было то, что он занимал акрополь, естественная мощь которого была увеличена укреплениями, построенными из неправильных каменных блоков большого размера в стиле, известном как *Циклопический*.

Микены.— Те, что были в Микенах, окружали территорию, имеющую примерно треугольную форму в плане, главный вход в которую находился через вышеупомянутый портал **Львиных ворот**. Его боковые стойки и перемычка сложены из монолитов и увенчаны знаменитым рельефом льва, который заполняет треугольное пространство, образованное постепенным выступом камней стены. Колонна или фетиш-столб соответствует алебастровым колоннам, которые сейчас

находятся в Британском музее, которые обрамляли вход в **Сокровищницу** или **Гробницу Atreus**, сразу за Львиными воротами.,,

Стержень этих колонн не имеет основания и слегка сужается к низу. Украшенный полосами повторяющихся *шевронов*, которые попеременно бывают однотонными и украшенными волнистостью, он поддерживает подушку или *эхинацию*, украшенную однотонными и спиральными полосами, на которой покоится квадратный постамент или *счеты*. Фактически, он включает в себя элементы, которые в более поздние времена были упрощены до дорической колонны.

Сама гробница представляет собой подземное помещение, выполненное в стиле, известном как *улей* или, по-гречески, *толос*. Его круглая планировка имеет диаметр почти 50 футов, а куполообразный потолок, начинающийся от пола и образованный выступающими внутрь рядами камня, поднимается примерно на такую же высоту. Она ведет в небольшое квадратное помещение, к которому ведет горизонтальная аллея шириной 20 футов и длиной 115 футов, стороны которой выложены из квадратного камня и поднимаются на высоту 45 футов.

Следы этого метода создания подземных ульев, по-видимому, сохранились в некоторых высеченных в скале гробницах в **Мире**, в **Ликии**. Здесь фасад представляет собой фасад дома, который явно построен из примитивного дерева. В более поздних экземплярах он состоит из ионических колонн и карнизов. В старых примерах вход увенчан фронтоном, который часто повторяет изгибы улья.

Промежуточным звеном между этими ликийскими гробницами и минойскими сооружениями являются некоторые вырубленные в скале гробницы во **Фригии**, которые напоминают Львиные ворота. Фасад представляет собой карниз, поддерживаемый колоннами, над которым находится фронтоны, увенчанный колоссальными львами. В **Арслане** на одном из таких *фронтонов* изображены два льва, в данном случае не вздыбленных, которые поддерживают центральную колонну. Однако внутри два вздыбленных льва окружают обнаженную человеческую фигуру.

В Микенах есть более ранние гробницы, чем гробница Атрея, которые состоят просто из глубокой шахты, вырытой в скале. Они расположены сразу за Львиными воротами, площадь, которую они занимают, окружена двумя концентрическими кругами из тонких плит, поставленных друг на друга, а поверх них уложены другие. Это особенность, которая в своей ослабленной форме, кажется, напоминает Стоунхендж. Доктор Шлиман пришел к выводу, что это были могилы, которые были показаны Павсанию, как могилы Агамемнона, Кассандры и ее спутников.

На вершине Акрополя в Микенах находятся остатки дворца, похожего на дворец в Тиринфе, но менее обширного, чем он, и поэтому мы можем рассмотреть его с предпочтением.

Тиринф.—Тиринфский дворец, который, вероятно, датируется периодом между четырнадцатым и двенадцатым веками до н.э., по-видимому, объединил роскошь резиденции восточного царя с феодальным состоянием средневекового барона и толпы его слуг. Акрополь имеет овальную форму, с длинной осью на север и юг, окружен огромными валами циклопической каменной кладки толщиной от 30 до 40 футов, при этом внешняя высота составляла около 50 футов, а внутренняя - 10 футов от уровня земли. В некоторых местах камеры были встроены в толщу стены, а по ее внутренней стороне проходила колоннада, поддерживаемая деревянными столбами.

Огороженная таким образом территория была разделена на три последовательных уровня, самый высокий из которых был раскопан Шлиманом и Дерпфельдом в 1884-1885 годах. На плане показан вход, расположенный с западной стороны, вдали от моря, который, вероятно, когда-то был оборудован воротами, подобными тем, что были в Микенах. Проход проходит между массивными стенами к другим воротам, откуда ведет в пропилеи с помещениями для стражи. Она выходит на передний двор, из которого еще одна пропилея ведет к самому дворцу.

Первой особенностью **дворца** является внутренний двор, ограниченный с трех сторон колоннадой, поддерживаемой столбами. Алтарь или жертвенная яма находится в том же положении, что и алтарь Зевса в более позднем греческом доме. В этой связи возможно увидеть доказательства того, что главным божеством материковой Греции уже был, в отличие от критского, мужчина; возможно, ужасный прототип более позднего благожелательного Зевса, которому приносились человеческие жертвы, как и отвратительному мексиканскому божеству Уицилопочтли.

С северной стороны двора портик, за которым следует вестибюль, ведет в Мегарон. В центре находится очаг - деталь, не необходимая в более теплом климате Крита и поэтому не встречающаяся во дворцах этого острова. Четыре колонны поддерживали крышу, центр которой, возможно, был приподнят, чтобы образовались отверстия для выхода света и дыма. К спальням на западной стороне этого зала примыкает ванная комната размером примерно 12 на 10 футов, пол которой сложен из цельной каменной плиты, наклоненной так, что вода стекала через трубу в стене.

Другая группа зданий, предположительно, хотя и без каких-либо оснований, являющихся женскими покоем, находится к востоку от большого зала, от которого, однако, она полностью отделена сплошной стеной; в нее можно попасть двумя обходными проходами, один из которых ведет из первых пропилей, другой - через задние ворота на западном валу. Здесь снова на плане показан открытый двор без алтаря, из которого вестибюль ведет в мегарон меньшего размера.

Полы мегары покрыты штукатуркой, прорезанной серией линий синего и красного цветов, а стены украшены фресками, как во дворце в Кноссе, одной из наиболее хорошо сохранившихся картин, изображающей сцену боя быков. С другой стороны, во дворце Тиринфа видна часть фриза из алебаstra, рельефно украшенного розетками и переплетающимися узорами и усыпанного похожими на драгоценные камни кусочками синего стекла или эмали.

Стены на высоте около трех футов над землей были каменными, поверх которых они были выложены высушенными на солнце кирпичами; верхний этаж, вероятно, был деревянным, с крышами из утрамбованной земли. Дверные проемы, хотя иногда и были деревянными, чаще всего строились из монолитов. Бронзовые чашеобразные гнезда, врезанные в каменные пороги, показывают, что двери вращались на оси.

Все согласны с тем, что, хотя дворец в Тиринфе отражает общий характер царского дома, как он изображен в поэмах Гомера, было бы ошибкой искать в нем объяснение деталей обустройства.

КНИГА III

CLASSIC PERIOD

ГЛАВА I

ЭЛЛИНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ТНЕ Использование термина " эллинский " восходит к седьмому веку до н. э. Это было название, под которым различные потоки миграции — ахейский, эолийский, дорийский и ионийский — объединяли свои различия в гордом признании общей расы.

Дата и масштабы этих миграций покрыты мраком; но некоторые моменты ясны. Ионийцы пришли из Армении и поселились в Малой Азии и на прилегающих островах, в то время как трое других проникли в Грецию с берегов Балтики. Ахейцы прибыли сюда первыми и долгое время поддерживали цивилизацию до более поздней миграции эолийцев и дорийцев. Вторжение дорийцев, по-видимому, было особенно агрессивным и после закрепления власти на материковой части Греции распространилось на Эгейский архипелаг, захватив Крит и отвоевав господство в Средиземноморье у минойских морских царей около 1000 г. до н.э.

Эллинский, однако, никогда не подразумевал национальной связи. Эллыны никогда не были объединены как один народ под властью одного правительства. Эллада была скоплением независимых государств, которые даже с самого начала предоставляли своим колониям полное самоуправление. Узами, которые слабо удерживали их вместе, было общее чувство превосходства над всеми другими расами; и по мере развития их цивилизации - общая гордость за ее славу, хотя этого было недостаточно, чтобы предотвратить непрерывное соперничество и частые войны между государствами и городами. Следовательно, собственно говоря, не существует такой вещи, как греческая история; и для нашей цели было бы полезно проследить расцвет и упадок нескольких государств. Лучше рассматривать эллизм как принцип, более или менее распространенный идеал народа, не ограниченного Элладой, но распространившегося по всему побережью Средиземного моря; везде, где селились эллыны — раса мореплавателей и торговцев, мыслителей и художников, которые поднялись на столь высокий уровень цивилизации, что это стало источником вдохновения для всей последующей культуры.

В минойскую и микенскую эпоху политическая система представляла собой монархию, сочетавшую функции верховного жреца и главнокомандующего. В эпоху Гомера все еще существовали короли, которые возглавляли свои армии и действовали как посредники богов, но их власть контролировалась *Буле*, или совещательным собранием. У дорийцев власть королей перешла к власти олигархий, избранных из одного или нескольких благородных классов, чьи притязания на власть были основаны на рождении и владении землей. Они были связаны с *Буле*, представителем привилегированных классов, в то время как священнические функции выполняли магистраты, которые, однако, происходили из аристократии.

Во многих частях Эллады олигархии уступили место "тираноидам". Их не следует понимать в том смысле, который имеет наше слово "тиран". Они были шагом в эволюции народного правления, поскольку они были средством разрушения исключительной власти привилегированных классов. Чтобы укрепить свою собственную власть, тираноиды искали расположения населения и шли на уступки в направлении народного правления. Соответственно, хотя некоторым тиранам на смену пришел возврат к олигархии, в большинстве случаев они подготовили почву для демократической формы правления.

Чтобы вывести религию из исключительной компетенции аристократии, тираны учредили народные культы. Например, считается, что Писистрат, тиран Афин, учредил Великий дионисийский праздник и возвел Панафинеи в ранг главного национального праздника Афинского государства. Повсюду тираны были покровителями литературы и искусств. Писистрату приписывается первое критическое издание текста Гомера, в то время как при поддержке его самого и его преемников (Писистратидов) оно продолжалось с 560 по 511 год до н.э. Архитектура и скульптура также продвинулись до такой степени, что сделали возможным их величие в “Великую эпоху”. Говорят также, что он побудил аттического поэта Теспа выдавать себя за персонажей и таким образом преобразовать повествовательную поэму в драматическую форму, заложив основу греческой драмы.

Писистрат также дал народу конституцию, расширил власть Афин за счет союзов и увеличил их торговлю. С падением Писистратидов было обеспечено правление многих (*hoi polloi*). Правительство Афин стало демократическим.

Следует отметить, что, хотя в Элладе существовали различные формы демократического правления, все они отличались от нашей современной концепции демократии. Последнее основано на принципе отказа от привилегий, в то время как греческая форма подразумевала привилегию, хотя и расширяла ее область. Ни один иностранец не мог получить гражданство, в котором также было отказано коренным жителям иностранного происхождения либо по линии отца, либо по линии матери. Более того, греки рассматривали труд как лишение политических прав, и почти весь неквалифицированный труд и большая часть квалифицированных выполнялись рабами. С последними, однако, обращались хорошо, и они не только пользовались личной свободой, но и возможностью преуспеть.

Опять же, правительство при греческой демократии не было представительным. Сообщество граждан было настолько небольшим, что все могли собраться в *Экклесии* и напрямую проголосовать по любому вопросу. Назначение на должность производилось по жребию, а не на выборах, и, соответственно, число граждан, занимавших в то или иное время большие или малые должности, составляло подавляющее большинство всего населения. Результатом этого стало близкое знакомство всех граждан с государственным аппаратом и плюсами и минусами каждого вопроса по мере его возникновения. Они голосовали разумно, и их голоса подсчитывались напрямую; система, которая очень помогла развить их интеллектуальную проницательность.

Два персидских вторжения, первое при Датисе и Артаферне (490 г. до н.э.) в правление Дария I, второе лично Ксерксом (480-479 гг. до н.э.), доказали необходимость более тесного сотрудничества между эллинскими государствами, и Делосская лига была сформирована под руководством Афин и с Афинами в качестве “преобладающего партнера”. Все государства-члены выплачивали ежегодную дань на содержание флота. Афины были казначеем, и флот был в основном афинским, в то время как командующие были полностью афинянами. Власть, сосредоточенная таким образом в Афинах, обеспечила ей настолько заметное превосходство, что Перикл использовал Лигу для формирования Афинской империи. Это продолжалось около тридцати лет (461-430 гг. до н.э.), за этот период Афины достигли кульминации не только своего могущества, но и своего великолепия. Дело в том, что Перикл потратил деньги, выделенные союзниками на общую оборону, на украшение Акрополя; оправданием было то, что, делая это, он воздавал славу Афине, которая была богиней-покровительницей Лиги. Перикл также поощрял литературу и причислял к своим друзьям трех величайших греческих писателей — Софокла, Геродота и Фукидида.

Но могущество Афин вызывало зависть у других государств, которые стояли в одном ряду со Спартой. В ходе Пелопоннесских войн господство Афин было нарушено, и Афинской империи наследовала Спартанская империя, которая со временем уступила Фиванской гегемонии. Наконец, Эллада была завоевана Филиппом Македонским и перешла в состав Македонской империи, основанной этим царем и расширенной его сыном Александром Македонским.

В ходе всей этой борьбы Афины, хотя и утратили свое господство, играли большую роль, пока не были завоеваны Филиппом при Херонее в 338 году до н.э. Последняя дата принята за окончание Великой эпохи, которая длилась с 480 года до н.э., включая в пределах своей территории эпоху Перикла. Помимо триумфальных достижений в архитектуре и скульптуре, Великая эпоха включала в себя в драматургии имена Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана; в истории - Геродота, Фукидида; в ораторском искусстве - Демосфена; в философии - Аристотеля и Платона. Между тем, столетие, предшествовавшее ему, породило среди поэтов Анакреонта и Сафо; а в качестве представителей математики, астрономии, географии и метафизики Фалеса, Пифагора, Ксенофана, Гераклита, Парменида, Анаксимандра и Гекатея Милетского.

Примечательно, что ни один из этих последних названных поэтов и мыслителей не принадлежал к материковой части Эллады, а к островам и городам Ионической группы или к соседним Кикладам. И то, что верно для литературы, в равной степени верно и для архитектуры, и для скульптуры. Фактически, в течение пятого века до н.э., а также трех предыдущих столетий культура в Ионии была более развита, чем в Аттике. Ибо благодаря своей торговле с Востоком Иония достигла высокого уровня процветания и позаимствовала кое-что из восточной роскоши, а также идеалы восточной мысли и искусства, точно так же, как, в свою очередь, Восток позаимствовал у нее. Милет долгое время был самым богатым и роскошным из эллинских городов, с которым мог соперничать только Сибарис на берегу Тарентского залива; один из цветущих городов так называемой Великой Греции на юге Италии.

Точно так же Коринф под властью своих тиранов Кипселуса и его сына Периандра (657-581 гг. до н.э.) переживал период большого процветания. Она расширила свою торговлю от Малой Азии и Египта до Великой Греции на западе, а также была крупным промышленным центром, известным своей керамикой, изделиями из металла и другими декоративными ремеслами. Более того, сообщалось, что он “изобрел” живопись.

Эти краткие упоминания служат для того, чтобы подчеркнуть два момента: во-первых, широкое распространение эллинской культуры; и, во-вторых, разнообразие, которое она демонстрировала. Самым лелеемым чувством в Элладе, как мы уже отмечали, было стремление к автономии. Даже при гегемониях и империях отдельным городам и колониям разрешалось самоуправление и, как следствие, саморазвитие. Отсюда разнообразие в единстве, которое характеризовало эллинскую культуру. Единство было укреплено, а разнообразие распространено по всему миру благодаря Фестивалю-конкурсам, которые проводились через регулярные промежутки времени. Они возникли на местных религиозных фестивалях, которые со временем были открыты для участников со всех концов Эллады.

Старейшим и величайшим был Олимпийский фестиваль, проводившийся в долине реки Алфей в Элиде и отмечавшийся с интервалом в четыре года. Это событие стало настолько важным в жизни Эллады, что интервал в четыре года между одним празднованием и последующим, называемым Олимпиадой, стал мерой для исчисления времени. Первая Олимпиада была проведена в 776 году до н.э. Первоначально фестиваль проводился в честь Геры, которой был посвящен храм — самый ранний из известных в Элладе, в 1000 году до н.э. Позже главные почести были отданы олимпийцу Зевсу. Его храм, в котором в свое время находилась знаменитая хриселефантиновая статуя бога работы Фидия, стоял в священной роще Альтис, которая была украшена статуями успешных атлетов, выполненными самыми известными скульпторами. Священная ограда была окружена стенами и колоннадами, к которым с одной стороны примыкали гимнастический зал, палестра и бани для атлетов, чьи тренировки в священных пределах длились десять месяцев, прежде чем они могли соревноваться на стадионе. Последний примыкал к Альтису с восточной стороны.

Со всех концов Эллады государства и города соперничали друг с другом в выборе соперников, и по мере приближения даты Фестиваля глашатаи провозгласили по всему эллинскому миру

“Божье перемирие”, согласно которому на некоторое время военные действия приостанавливались и всем посетителям Олимпии гарантировалась безопасность.

Влияние Спарты определило характер соревнований на выносливость: бег, прыжки, борьба, бокс, к которым со временем добавились гонки на колесницах. Но по мере распространения культурного духа Олимпийский и другие фестивали включали музыкальные конкурсы, в то время как поэт декламировал свои стихи, а художник демонстрировал свои работы для удовольствия и выгоды собравшихся толп.

Олимпийский фестиваль, по сути, был высшей реализацией эллинского идеала: совершенство физического развития в сочетании с высочайшим интеллектуальным развитием и тончайшим развитием чувств. Это был идеал, который предполагал возможное совершенство всего человека, гармонию тела, чувств и интеллекта — эллинский идеал красоты.

Олимпия, писал Лисий, - “прекраснейшее место на земле”, и, несомненно, в красоте ее природы, в украшениях, добавленных архитектором и скульптором, во славе юношеской энергии соперников и вдохновении поэтов и музыкантов, и, не в последнюю очередь, в радостном энтузиазме зрителей, как, возможно, нигде в любое время, была реализована Красота Жизни; идея, как учил Платон, что Добро - это Прекрасное, а Прекрасное - Добро.

Таков был эллинский идеал. И нужно добавить, что идеал - это не цель, которая фактически достигнута, а цель, находящаяся за пределами наших возможностей достичь ее полностью, которая, тем не менее, постоянно стимулирует к более высоким и благородным усилиям. Этот идеал возможного совершенства человека во всех его частях - самое высокое, к чему когда-либо стремился человек, и эллины Великой Эпохи были ближе всего к его достижению. Следовательно, их пример стал классическим для последующих эпох.

Имея этот идеал, эллины, насколько это было возможно, воплотили его в видимую форму. Ни один атлет не мог соревноваться в Олимпии, если его тело и характер не были лишены порока; никакая статуя или храм не могли быть воздвигнуты иначе, как в качестве наилучшего возможного выражения органического совершенства.

Ибо красота, заложенная в эллинском идеале, - это органическая красота. Все в Олимпии, как и все в эллинском храме, должно выполнять свою функцию в органичной красоте целого.

Далее следует отметить, что в стремлении к этому идеалу греки полагались не на чувства и тем более не на суждения интеллекта, а на союз того и другого. Они подчинили вдохновение органов чувств процессам разума. Одним словом, они интеллектуализировали свои ощущения. Именно это стало выражением их идеальной Классики.

Для нашей настоящей цели нет необходимости проследивать приливы и отливы влияния этого идеала на протяжении веков. Но мы можем заметить, что в то время как римляне лишали Элладу ее произведений искусства и подражали, насколько могли, внешним проявлениям ее идеала красоты, арабы, мавры и сарацины в более поздние годы более глубоко впитали его дух и придали ему свое собственное выражение. Однако Италия во второй половине пятнадцатого и в течение шестнадцатого веков была ближе, чем какая-либо другая нация, как к духу, так и к форме эллинской культуры. Для нее ученые и художники были более склонны к подражанию, чем к подражанию примеру греков, и пытались внедрить эллинский идеал в свою собственную жизнь.

С другой стороны, классическое возрождение, начавшееся к концу восемнадцатого века и продолжающееся с перерывами до наших дней, по большей части совершило ошибку, подражая вместо того, чтобы подражать. Художники пытались копировать форму, не впитывая дух. Но используемая таким образом форма подобна убивающей букве; без духа, дающего жизнь.

Между тем, есть признаки того, что современный мир приблизится к эллинскому идеалу больше, чем когда-либо прежде, а в некоторых отношениях и улучшит его. Ибо в последнем был изъян. Оно презирало труд и отказывало рабочим в участии в правительстве. Его демократия была всего лишь расширенной аристократией, и, поскольку те, кто имел привилегию участвовать в ней,

получали плату при исполнении служебных обязанностей, было сказано, что “большинство афинских граждан были нищими, получавшими зарплату”. С другой стороны, теория, по крайней мере, современного общества заключается в почетности труда, и одной из наиболее признанных проблем современности является формирование условий, при которых труд действительно может быть почетным — благословением, а не проклятием, приумножающим красоту жизни работника, а не истощающим ее. Фактически, современный мир, заново принимая эллинский идеал красоты всей жизни, собирается продвинуть его дальше, включив в него всю жизнь всего сообщества.

Более того, наша надежда на то, что мы сможем возродить эллинский идеал и даже продвинуть его дальше, состоит в том факте, что основой нашего прогресса, как и греческого, снова стал разум, причем разум, установленный на более широкой и прочной основе благодаря огромному развитию современной науки. И хотя наука охватывает все области человеческой мысли и деятельности, ее тенденция все больше и больше направлена на укрепление здоровья и счастья в жизни. Она заново стремится к эллинскому идеалу физического, морального и умственного совершенства, не ограниченному немногими, но охватывающему целые сообщества и народы.

В эллинской системе был еще один изъян. Она низводила женщин до пассивного положения в общественных делах. Женщины не допускались на Олимпийские игры даже в качестве экскурсантов. Греки боготворили физическое в женщине, но отказывались развивать ее интеллектуальные способности. На самом деле их идеал был сосредоточен в одном поле; оно не могло размножаться и увековечивать само себя. Но сегодня распространяется идея, что это мир как женщины, так и мужчины, и что для приближения к идеалу человеческого совершенства необходимо полное, свободное и независимое сотрудничество женщины и мужчины.

В заключение давайте отметим, что в одном отношении эллинский идеал все еще превосходит наш собственный. В греческом языке была логика, до которой мы едва ли дошли. Практически это сводилось к тому, что “дерево узнают по его плодам”. Если вещь хороша физически, морально и ментально, она должна естественным образом проявлять свою добротность, чтобы ее можно было оценить чувствами. Красоту нужно сделать видимой и слышимой. Возможность достижения идеала должна быть доведена до всеобщего сведения в литературе, песне, танце, драматургии и искусстве красивого дизайна.

Для греков эстетика, изучение того, что воспринимается чувствами как прекрасное, была не отдельной областью жизни, как это обычно бывает у нас, а всего лишь еще одним аспектом морали и религии. Это было естественным и неизбежным выражением внутреннего духа идеала. Как могла бы жизнь человека достичь своих наивысших возможностей, если бы он не любил красоту и не стремился к ней; как мог бы город быть по-настоящему великим, если бы он не был явно красив?

Трудно представить себе эллина, желавшего сохранить хоть какую-то репутацию интеллигента, утверждающего, как в наши дни делают многие люди с удовлетворением и даже, кажется, гордостью: “Я ничего не смыслю в искусстве, но я знаю, что мне нравится”. На это есть запись, что художник возразил: “И корова тоже”. Это был бы своего рода ответ, который эллин мог бы высказать говорящему, которого он сразу определил бы как человека с низким интеллектом.

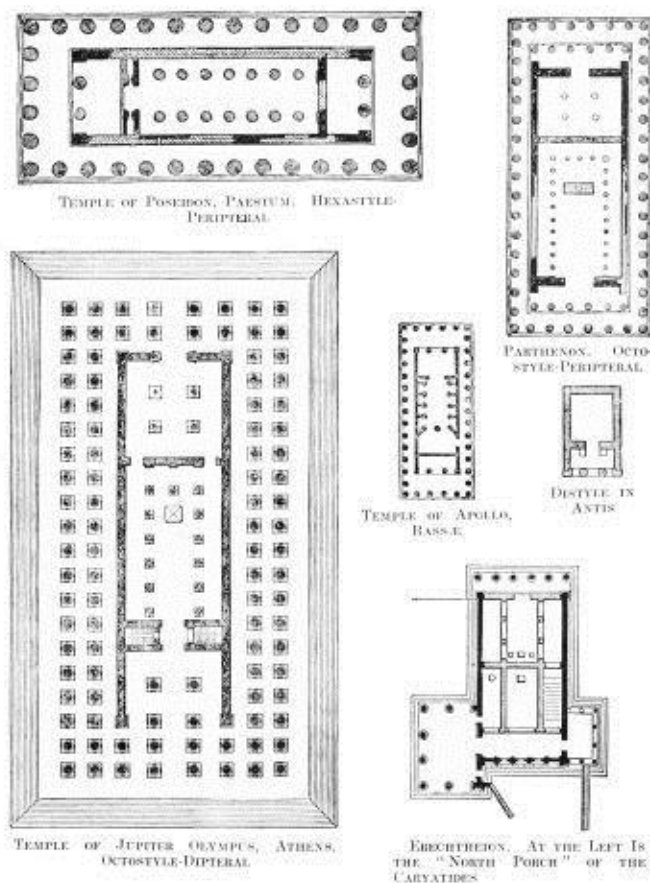
Ибо греческое искусство, как мы уже говорили, было выражением не только чувств, но и ощущений, управляемых интеллектом; и знать, понимать и чувствовать — одним словом, ценить — искусство было такой же частью интеллектуальной подготовки грека, как и готовить себя к другим служениям государству. Тем не менее, не забывайте об этом, эллины были расой торговцев и промышленников, составляющих основу наших сообществ сегодня.

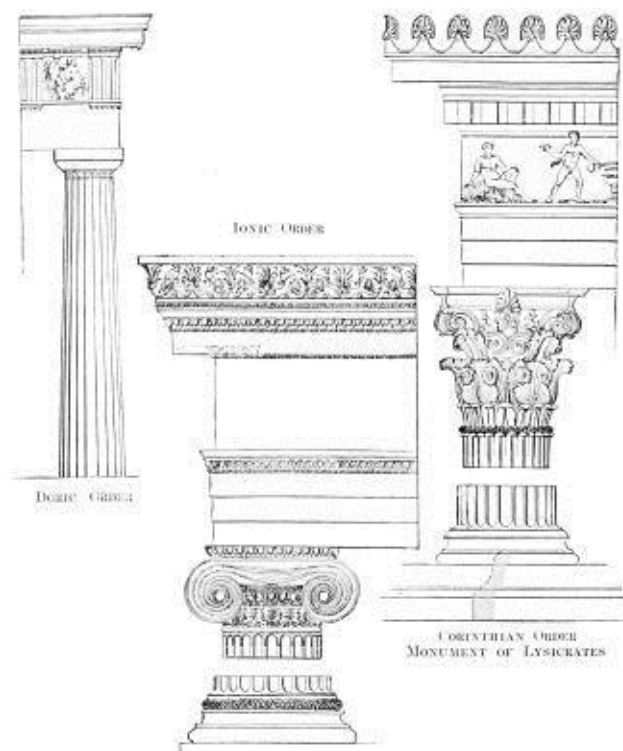
ГЛАВА II

ЭЛЛИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

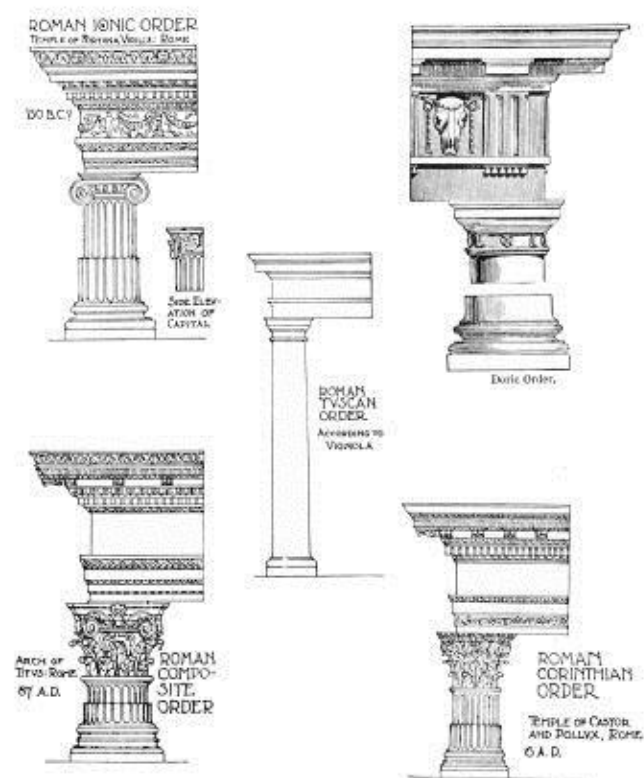
Мы отмечали в предыдущей главе, что эллинское искусство, как и эллинская культура в целом, было продуктом чувств, управляемых интеллектом, — выражением интеллектуализированных ощущений. К своим грубым ощущениям художник применил почти тот же процесс, который современный ученый применил к сырой нефти, пока с помощью экспериментов, руководствуясь наблюдениями и рассуждениями, он не разработал очищенное масло, которое дает максимально чистое и интенсивное освещение. Таким образом, эллинские художники на протяжении поколений совершенствовали формы своей архитектуры, чтобы создать единство, отличающееся приспособленностью, пропорциями, гармонией и ритмом, пока не довели его до высшей степени выразительности, апеллируя в равной степени к чувствам и разуму. Своего наивысшего выражения она достигла в храме, высшем памятнике гражданского самосознания общины.

Развитая форма эллинского храма напоминала египетский тем, что была результатом принципа строительства “столб и балка”; но отличалась своим предназначением, чтобы внешний вид, а не внутренний, представлял собой высшее достоинство дизайна. Главной особенностью последнего был Ордер, как это называется в эллинской и римской архитектуре, или сочетание колонн и антаблемента. Он может быть ограничен портиком у входа или дополнен другим портиком сзади, или еще более расширен колоннадой, которая окружает все четыре стороны *целлы* или *домоса*, дома бога, и в этом случае он называется *перистилем*.

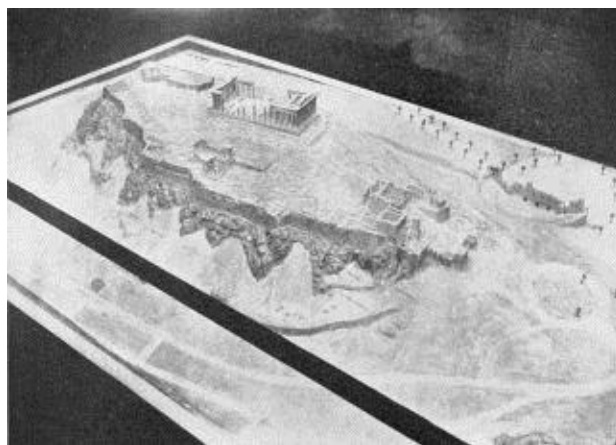




ЭЛИНСКИЕ ПОРЯДКИ



РИМСКИЕ ПОРЯДКИ



МОДЕЛЬ АКРОПОЛЯ

(СПРАВА) Римские ворота в Пропилах; (СЛЕВА) Эрехтейон. К нему примыкают остатки Раннего храма Афин; За ним находится Парфенон; За Последним - Храм Рима и Августа



МОДЕЛЬ ПАРФЕНОНА

(ВОССТАНОВЛЕНО)



ПАРФЕНОН

С. 140, И ДР.



ХРАМЫ В ПЕСТУМЕ

Посейдон, справа. [Стр. 125](#)



ХОРАГИЧЕСКИЙ
ПАМЯТНИК

Лисикрата, Афины. [Стр. 131](#)

ХРАМ НИКИ АПТЕРОС

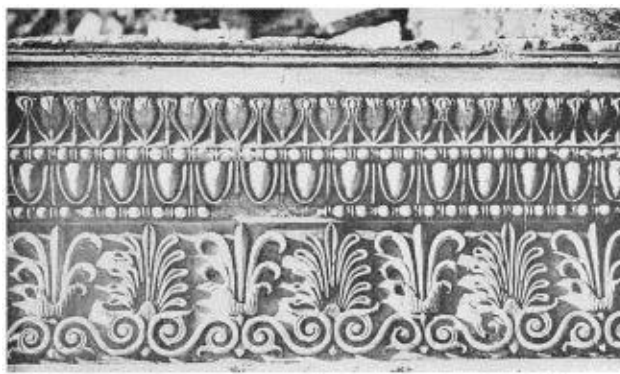
в Афинах, “Бескрылая”. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ, ЧТО СКРУГЛЕНИЯ ЗАКРУГЛЕНЫ ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ.

Стр. [141](#)



ПОРТИК КАРИАТИД. ЭРЕХТЕЙОН

Ионический архитрав и карниз; фриза нет. [Стр. 141](#)



ДЕТАЛЬ ОРНАМЕНТА

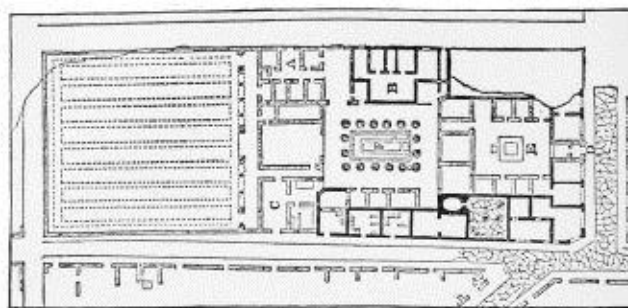
По порядку ниже: Гимний, Бусина-катушка, Яйцо-дротик, Бусина-катушка, Лист-Сердечко. [Стр. 132](#)



КРУГЛЫЕ СТАТУИ ПЕРСЕФОНЫ И ДЕМЕТРЫ

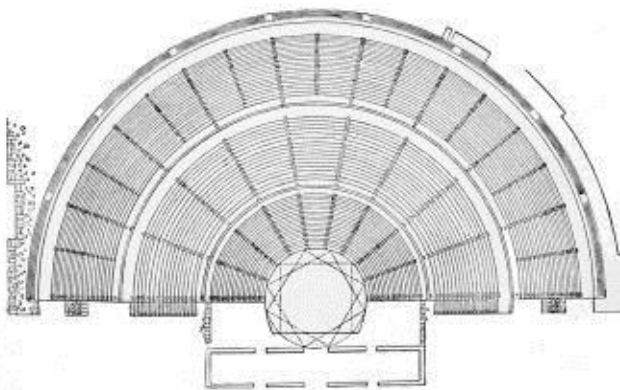
ФИГУРЫ В ГОРЕЛЬЕФЕ

С восточного фронтона Парфенона. [Стр. 135](#) Из процессии молящихся. Фриз Парфенона. С. [135](#)



ПЛАН ДОМА ПАНСЫ, ПОМПЕИ

Вход из R. Ведет в E. Атриум с Импливием в центре. F. Перистиль, окружающий небольшой сад или пруд с рыбками. B. Жилые комнаты, Триклиний справа. C. Кухонные помещения. Спальные апартаменты A. и выходящие во дворы. План заканчивается слева портиком, выходящим в сад. Стр. 181



Акцент на ордене как конструктивном и декоративном элементе был прослежен некоторыми студентами до примитивного обычая дорийского народа поклоняться в рощах. Религиозные церемонии, которые включали в себя процессию верующих, должны были проводиться среди деревьев, окружающих алтарь или святилище, и со временем к деревьям, возможно, была прикреплена крыша из поперечных элементов, покрытых ветками. Соответственно, те, кто придерживается этой точки зрения, предполагают, что, когда использование рощи сменилось постройкой храма, первоначальной особенностью был перистиль. И, возможно, память об этом сохранилась в перистиле Парфенона, где процессия почитателей богини изображена на скульптурном фризе, украшающем наружные стены целлы, — таким образом, воплощая в наиболее высокоразвитой форме эллинского храма его происхождение из первобытной религии.

Характер формы, по-видимому, возник в деревянном строительстве, некоторые особенности которого — о них будет сказано позже — были сохранены после использования камня или мрамора и воплощены в деталях декора. На постепенный переход к строительным материалам, менее подверженным влиянию огня, намекает Павсаний, греческий географ и писатель по искусству второго века до н.э., в его описании **Герαιона** или **Храма Геры** (Юноны) в **Олимпии**, старейшего известного образца дорического храма, приписываемого 1000 г. до н.э.

Стена целлы, по его словам, была построена из высушенных на солнце кирпичей на нижнем уровне каменной кладки, но антаблемент все еще был деревянным и покрыт терракотой. Одна деревянная колонна все еще стояла в *опистодомосе*, но в других местах, где по мере того, как деревянные колонны приходили в упадок, их заменяли каменными; дизайн их капителей показывает, что реставрационные работы продолжались с шестого века до римских времен. Крыша была покрыта черепицей. Целла была разделена на центральный *неф* и *боковые нефы* двумя рядами колонн для поддержки крыши, а проходы пересекались небольшими перегородками-экранами; таким образом, образовывались ниши, соответствующие боковым приделам готического собора. В одной из таких ниш немецкие исследователи в 1878 году обнаружили *Гермеса* Праксителя, который, вероятно, является единственной из существующих мраморных статуй, действительно созданной руками одного из великих скульпторов.

Ранние образцы дорического стиля. Дорийская миграция продвинулась через Македонию и Фессалию на полуостров Греция и распространилась по Эгейским островам до Крита, после чего основала колонии в **Пестуме** и других местах на Юге Италии, а также в **Сиракузах**, **Селине** и **Агригенте** на Сицилии. На всей этой обширной территории они несли свой особый стиль оформления — дорический. Разрабатывая его, они задействовали то, что было признано их отличительной чертой характера, — чувство меры.

Самые ранние известные образцы дорических храмов, первоначально построенных из камня, находятся в **Коринфе** и храме **Аполлона** на острове **Ортигия**, у входа в гавань Сиракуз. В них, которые относят к седьмому веку до н.э., колонны представляют собой монолиты с широко выступающими капителями и расположены так близко друг к другу, что расстояние между колоннами составляло менее одного диаметра колонны. Ибо древние греки, по-видимому, с недоверием относились к несущей способности камня по сравнению с деревом.

К шестому веку относятся колоссальные **Храмы Зевса** в **Селине** и **Агригенте**, а также **Храм Посейдона** (Нептуна) в **Пестуме**. В последнем случае колонны состоят из секций или “барабанов”, и в целле все еще находятся меньшие колонны, наложенные на основные для поддержки крыши.

Храмы пятого века отличаются повышенной утонченностью в вопросах пропорций и деталей, а также превосходным мастерством изготовления. К ним относятся **Храм Афины** (Минервы) на острове **Эгина**; так называемый **Тезеум**, предположительно посвященный **Гераклу** (Геркулесу) в

Афинах; и **Храм Зевса**, который образует одну из групп храмов в **Олимпии**. Это наиболее полная из когда-либо обнаруженных храмовых групп, которая была местом проведения религиозных церемоний в связи с Панэллинскими играми.

Со второй половины пятого века началось господство Афин в делах Эллады при правлении Перикла, что позволило ей как хранительнице эллинской казны заняться благоустройством Акрополя. Кульминацией этого стал **Парфенон**, благороднейший образец дорического стиля и, как пишет мистер А. Д. Ф. Хэмлин, “самое безупречное по дизайну и исполнению из всех зданий, возведенных человеком”.

Следуя, по-видимому, традиции поклонения в рощах, дорийцы размещали свои храмы в *теменосе*, или ограде, в которой находились другие святилища, алтари и сокровищницы. Находился ли этот теменос на вершине холма, как в случае с Акрополем в Афинах и местом расположения храмовой группы в **Агригенте**, или в долине на склоне, как в **Дельфах**, при расположении зданий использовались неровности грунта. Таким образом, был создан ансамбль, в котором объединились искусство и природа, в то время как в случае ровного участка, как в **Олимпии**, **Делосе** **Пестуме**, храмы были сгруппированы в живописной неправильной форме.

Планы храма.—Ядром плана храма был *наос*, в котором находилась статуя божества. К нему примыкали другие помещения, связанные с ритуалом богослужения; и это совокупность наоса и помещений, заключенных в стены, известна как *Целла*.

К нему можно было подойти спереди, который был обращен на *восток*, через крытый вестибюль с колоннами, открытый по бокам, называемый *пронаосом*. Это часто повторялось в тылу под названием *эпинаос*, или, как называли это римляне, *постикум*.

В пронаос входили через *портик*. Когда последний состоял из колонн, установленных между продолговатыми сторонами целлы, такой тип плана был назван *в антисе*.

Когда боковые стены не были удлиненными, а заканчивались пилястрами, известными как *antia*, а опорными элементами переднего фасада были исключительно колонны, такой тип получил название *простилярный* или *простильный*.

Если при тех же условиях портик повторялся сзади, такой тип назывался *амфипростилярным* или *амфипростильным*.

Если бы все здание было окружено колоннадой или *перистилем* тип был бы *периптеральным*; в то время как если бы с каждой стороны добавлялся второй ряд колонн, как в великом **Храме Olympian Zeus**, erected in Athens during the Roman occupation, the type was *dipteral*.. Внешний проход, образованный колоннадой с каждой стороны, был известен как *птерома*.

Там, где не было перистилия, но в стену целлы были встроены колонны, известные как ложные или зацепленные, тип был *псевдо-периптеральным*.

Следует также упомянуть восьмиугольную планировку, которую можно увидеть в **Башне Ветров** в **Афинах**; круговую периферическую планировку **Толоса** в **Эпидавре** и примеры неправильной планировки, представленные **Эрехтейоном** и **Пропилеями**.

Этот тип дополнительно отличался количеством колонн — четырьмя, шестью, восемью или десятью, составляющих портик, как, соответственно, тетрастиль, гексастиль, октастиль и декастиль.

Таким образом, **Парфенон** является *восьмистильным*; **Храм Посейдона**, **Пестум**, *шестистильный*; **Юпитера Олимпийского**, **Атука**, *восьмистильный двустильный*; **Аполлона**, **Бассе**, *в антисе*.

Форма храма.— Целла, или комната для бога, первоначально была построена из дерева; позже из обожженных на солнце кирпичей на нижнем ярусе каменной кладки, причем все было покрыто тонким слоем штукатурки, как, как выяснилось, практиковалось также в более поздних дорических храмах на Сицилии и в Италии, где материалом был мягкий камень. Чтобы защитить

его от сырости земли, а также придать ему благородства, селлу подняли на платформу, к которой вели ступени.

По верху стен был проложен каркас из деревянных подоконников, пересеченных поперечными балками, на которых стояли стойки для крепления конька, от которого стропила спускались к подоконникам, так что деревянная крыша, покрытая обожженным кирпичом, а позже черепицей, образовывала карниз для защиты кельи от дождя.

Следующим шагом по приданию достоинства входу было бы удлинение фронтонного конца спереди и поддержка его столбами, чтобы образовалось крыльцо или портик. Поначалу вес этого устройства мог бы в основном переноситься за счет расширения боковых стенок. Тогда портику был бы придан превосходный эффект легкости и достоинства за счет отказа от боковых опор и замены стоек; в то время как для дальнейшего усиления колокольни аналогичный портик можно было бы расширить с задней стороны целлы.

Затем, в поисках достоинства, а также для обеспечения большей защиты стен целлы от непогоды, карниз крыши еще больше расширили наружу и сделали так, чтобы он опирался на подоконники, которые поддерживались рядом стоек. Таким образом, целла была полностью окружена колоннадой или перистилем.

Поскольку было принято использовать камень или мрамор, платформа превратилась в *стилобат*, к которому вели три ступеньки, протянувшиеся по всей длине со всех сторон. Целла была построена из мрамора или покрытого штукатуркой камня, а мрамор или камень заменил подоконники и балки крыши, но последняя продолжала строиться из дерева, поддерживаемая небольшими колоннами, опирающимися на капители более крупных. Внешняя обшивка крыши была сделана из терракотовой или мраморной плитки. В отличие от крыши египетского храма, которая была приподнята в центре, чтобы пропускать окна верхнего этажа, крыша эллинского храма имела непрерывный наклон. Откуда же тогда был взят свет для интерьера?

Освещение.—Поскольку все крыши, сделанные из дерева, погибли, объяснения, которые были предприняты, носят чисто гипотетический характер. Замечание Витрувия, римского архитектора и автора десяти книг по архитектуре, относительно **Храма Зевса в Афинах**, что он был *гипетральным* (открытым небу), привело к предположению, что часть крыши могла быть открытой, как в случае с Пантеоном в Риме. Но в то время, когда он писал, целла была разоблачена, потому что Сулла унес в Рим несколько опорных колонн. Другой римский писатель, Страбон, описывает десятистильный **храм Аполлона близ Милета** как гипетрический, но в качестве причины называет огромные размеры целлы, в которой росли драгоценные рощи лавровых кустов. Таким образом, это чисто предположение, что часть крыши, возможно, была опущена и что храмы были гипетральными.

Другая теория, основанная на обнаружении в храме в **Бассе** трех мраморных плиток, или тонких плит, прорезанных отверстиями размером примерно 18 дюймов на 10, состоит в том, что примерно по пять таких плиток, вставленных с каждой стороны крыши, могли бы достаточно освещать интерьер, не допуская сильного дождя. Опять же, использование мраморных плиток навело на мысль, что, поскольку паросский мрамор очень полупрозрачен, свет мог проникать сквозь него. Джеймс Фергюссон, с другой стороны, предположил, что с каждой стороны крыши были проложены желоба; но для отвода воды потребовались бы водостоки, а никаких признаков дренажной системы не было обнаружено ни в одном храме. Другие авторитетные источники, однако, утверждают, что свет проникал только через открытый дверной проем, которого из-за ясной атмосферы Греции и отражения от мраморной мостовой было бы достаточно.

Приказы.—В эллинской архитектуре есть два полностью развитых ордера — или комбинации колонн и антаблемента - дорический и ионический. К ним обычно добавляется третий, коринфский, который, однако, хотя и был изобретен эллинскими художниками, не получил своего полного развития как самостоятельный орден до тех пор, пока не был использован римлянами.

Основными элементами классической колонны являются *капитель*, *древко* и, за исключением дорического ордера, где древко было установлено непосредственно на стилобате, *основание*.

Дорическая колонна.—Возможно, что дорийцы изначально переняли характер своей колонны по образцу минойской архитектуры. Ибо на фреске в Кнососе изображены фасады трех храмов с колоннами, и изображение последних соответствует фактам, обнаруженным в реальных остатках дворца. Колонны сделаны из дерева и не имеют основания, так как стержень вставлен в гнездо в каменной кладке. Его венчает *тор*, или круглая подушка с полукруглым краем, на которой покоится квадратный блок, *счеты*. Шахта отличается в одном отношении: она сужается книзу, тогда как все эллинские колонны сужаются кверху. Причина критской практики заключается в том, что ствол дерева был перевернут, чтобы сохранить сок.

Все эти особенности воспроизведены в камне на колоннах дверного проема **гробницы Атрея в Микенах**, о которой уже упоминалось. Стволы этих колонн украшены *шевронами*, тогда как греки в своих лучших образцах никогда не украшали ни ствол, ни, фактически, какую-либо другую часть конструкции, которая несла на себе основные нагрузки.

Этот грубый тип дорийские архитекторы постоянно совершенствовали до тех пор, пока не достигли высочайшей утонченности. В более ранних примерах уменьшение ствола кверху более выражено, чем в Парфеноне, где диаметр в нижней части составляет 6 футов 3 дюйма, а в верхней - 4 фута 9 дюймов, что дает уменьшение чуть более чем на четверть нижнего диаметра. Древко, за исключением одного или двух незавершенных храмов, всегда было рифленным. Канавок обычно насчитывалось двадцать, и они имели эллиптическую форму в сечении, соединяясь острым краем, таким образом отличаясь от скругления с плоскими краями, которое разделяло канавки ионического и коринфского стилей. Чтобы исправить оптическую иллюзию, предполагаемую в уменьшающейся шахте, что контуры вогнутые, их сделали слегка выпуклыми, причем выпуклость этого *углубления*, как называется выпуклость, была наибольшей примерно на одной трети расстояния от дна.

По мере приближения ствола к капилляру его окружает узкая канавка или *кольцо*. В верхней части стержня находится ряд колец, некоторые из которых вырезаны в стержне, а другие - в нижнем элементе капители, *эхинаце*, так что кажется, что стержень выступает в виде горловины, в которую вставлена капитель. *Эхинацея* представляет собой круглую подушечку с эксцентричным изгибом; изгиб, то есть не являющийся частью круга. (Сравните для контраста полукруглую кривую *тора*.) На эхинусе прочно закрепляются *счеты*, квадратный блок со стороной, равной диаметру эхинуса.

Высота колонны изменялась пропорционально меньшему диаметру. В **Храме Посейдона в Пестуме** высота в четыре раза превышает диаметр; в более позднем примере **Парфенона** почти в пять с половиной раз, в то время как в **Храме Юпитера Немея** это в шесть с половиной раз.

The Межколоночное пространство, или промежуток между столбцами, также различается. В старых храмах он составлял примерно один диаметр колонны, расстояние между угловыми колоннами всегда было меньше; в то время как в случае с Парфеноном расстояние варьируется от одного диаметра до 1,24; это пример отклонения от геометрической регулярности, о котором будет сказано позже.

Остается упомянуть *антей*. Это были плоские прямоугольные колонны, слегка выступающие из стены пронаоса по углам, обращенные к торцевым колоннам. Хотя они соответствуют последним, они отличаются в трех отношениях. Древко не сужалось и было установлено на небольшом основании, в то время как капитель отличалась различной лепниной. Что касается лепнины, подходящей для отдельно стоящей колонны, то было сочтено, что она не выдерживает фактического веса элемента, прикрепленного к стене и выполняющего декоративные функции.

Дорический антаблемент.—Основными элементами антаблемента являются *архитрав* или поддерживающий элемент, *фриз* или декоративный элемент и *карниз* или защитный элемент.

The *Архитрав*, как следует из его названия, “главная балка” антаблемента, опирается непосредственно на счеты; его край не совпадает ни со счетом, ни с верхним краем древка, но подогнан под оба, чтобы обеспечить ощущение полной стабильности. Архитрав обычно был простым^[1] и увенчан выступающим выступом, называемым *tænia*, который под *триглифами* дополнен более низким выступом, известным как *regula*. На нижней стороне последнего были шесть шпилек, которые, возможно, напоминают деревянные колышки, которыми крепились концы балок в примитивных конструкциях.

The *Фриз* представляет собой вертикальную поверхность, состоящую попеременно из триглифов и метофов. *Триглифы*, названные так потому, что они разделены на три вертикальных канала, представляют собой концы примитивных продольных подоконников крыши целлы; и напоминание о ремесле столяра все еще сохранилось в фаске или впадине их внешних краев. Функция триглифов заключалась в поддержке карниза. Обычно они устанавливались над колоннами и между ними, но на каждом конце антаблемента одна примыкает к углу, тем самым увеличивая эффект устойчивости.

Пространство между триглифами, называемое *метопой*, изначально было оставлено открытым, за исключением деревянной шторки для защиты от птиц. Но в наиболее сложных образцах более позднего времени метопа была украшена скульптурой с высоким рельефом. В Парфеноне были группы, изображающие сражения с кентаврами, амазонками и троянцами.

Над фризом находился карниз, который в качестве защиты от капель с крыши выступал на расстояние, примерно в треть диаметра колонны. Его главными элементами были вертикальная полоса, известная как *corona*, и нижняя часть, *софит*. Последний спускался под короной примерно под тем же углом, что и скат крыши, и был украшен над каждым триглифом и метопой *мутулой* или квадратным блоком, усеянным восемнадцатью *гуттами*, или каплями, устройством, напоминающим метод скрепления концов стропил деревянными колышками.

Карниз поднимался по двум наклонным краям крыши, но здесь отличался дополнительной особенностью - *киматием* или желобом. Треугольник или фронто́н, образованный таким образом тремя карнизами, назывался *фронтоном*. Он был украшен сверху и заканчивался небольшими пьедесталами, *акротериями*, на которых стояли фигурки или обычные орнаменты.

В дорическом храме корона по бокам здания была без киматиума, но вместо этого украшена *передними фиксаторами*, украшениями из терракоты или мрамора, расположенными напротив конца каждого черепичного гребня крыши. Последний, как мы уже отмечали, был покрыт плитками из мрамора или терракоты, а сверху отделан коньковой плиткой.

Простое ознакомление с этими деталями достаточно сухо. Их следует читать с оглядкой на проиллюстрированные примеры, но также и с постоянным вниманием к тому, чтобы продумать функцию и уместность каждой функции. Ибо принцип эллинского строительства заключался в том, что каждый член должен выполнять особую функцию. Логика архитектора не позволила бы ему, как мы говорим, посылать мальчика с мужским поручением или растрачивать человека впустую, нанимая его на мальчишескую работу, не говоря уже о том, чтобы распределять ответственность за выполнение функции между двумя или более членами команды. Соответственно, студент, который читает с умом, на каждом этапе будет убеждаться в том, какая конкретная ответственность была возложена на каждый элемент и насколько адекватно он соответствовал своим функциям.

Ионический ордер.— От грандиозной простоты дорического ордера мы переходим к более тонкому, изящному и украшенному ионическому ордеру. Это почти как переход от мужского типа к женскому: от отражения суровой дисциплины древних дорийцев, увековеченной спартанцами, к более приятной и элегантной жизни богатых ионийцев; от серьезного влияния олимпийца Зевса, главного бога дорийцев, к грации юных Аполлона и Артемиды, любимых ионийцами.

Ибо ионический ордер, как следует из названия, был разработан азиатскими эллинами, миграция которых из Армении уже отмечалась. У них его позаимствовали европейские греки.

Одними из самых ранних известных примеров являются **Храм Аполлона в Навкратисе** в Египте и архаичный **храм Артемиды в Эфесе**, оба принадлежат примерно к 560 г. до н.э. Остатки последнего находятся в Британском музее. Они включают в себя две заглавные буквы, на которых начертано имя Кресуса, который, как известно, внес свой вклад в строительство храма.

Как и в дорическом ордере, ионический храм опирался на *стилобат* из трех ступеней, но колонна также снабжена основанием. Последний обычно состоял из двух *торов* полукруглого профиля, разделенных вогнутым литьем или *скотией*. Иногда, как в **Эрехтейоне** в Афинах, основание стояло на квадратном плоском базовом блоке или *цоколе*. Часто торы украшались горизонтальными рифлениями или переплетающимися волнистыми линиями, называемыми *гильошированием*.

Ионическая шахта была пропорционально выше дорической, ее высота составляла от 8 до 10 диаметров по сравнению с 4-7 дорическими. Следовательно, зазор был меньше. Расстояние между колоннами иногда достигало двух диаметров. На древке были вырезаны двадцать четыре узких желобка, разделенных скруглениями с плоскими краями.

Капитель обычно начиналась с узкой выпуклой лепнины, называемой *астрагалом*, которая часто дополнялась чередующимся орнаментом из бусин и катушек. Над ним располагался *эхинус*, украшенный узором в виде яиц и дротиков. Но *эхинация* видна лишь частично, поскольку на нее посягает главная особенность заглавной буквы - закругление, которое проходит поперек лица и по бокам заворачивается внутрь, образуя *спираль*, выступающую за *эхинацию*. Над ним располагались низкие *счеты*, украшенные орнаментом, на которые опирался *архитрав*.

В некоторых случаях, как, например, в **Эрехтейоне**, скругление образует петлевидный изгиб, спираль обогащена промежуточными скруглениями, а горловина украшена *орнаментом в виде гимнона*. -----

Ионическая капитель представляла собой неуклюжие черты, которые изобретательности архитекторов так и не удалось до конца замаскировать. Во-первых, счеты выступали за пределы архитрава, что при взгляде сбоку придавало им неприглядный вид. Во-вторых, возникла проблема обработки спиралей угловых колонн таким образом, чтобы эффект был симметричным с обеих сторон здания. Это было решено путем преобразования бокового конца капители в другую грань, при этом соседние спирали в углу были вынесены наружу под углом в сорок пять градусов. Это приводит к неудобному расположению сзади, где две полуволюции пересекаются друг с другом под прямым углом.

Ионический архитрав состоит из двух или более *фасций*, или вертикальных граней, выступающих одна над другой. Это напоминает первоначальную деревянную конструкцию и наводит на мысль, что ионийцы использовали доски, в то время как дорийцы использовали единственную балку. Его венчали небольшие лепные украшения, часто украшенные орнаментом.

Над этим находился фриз, иногда оставленный простым, иногда дополненный скульптурными рельефами. Он был соединен лепниной с карнизом.

Последний, в более простой форме, принятой афинянами, состоял из простой короны, скругления с *орнаментом из бусин и катушек*, *ряда формовки* в виде яиц и дротиков и *киматиума*, или желоба, который часто украшали львиными головами.....

Однако в азиатско-ионических образцах карниз был более сложным: ряд узких блоков или *зубцов*, увенчанных резным желобком, вставлялся под корону, в то время как, кроме того, киматий был украшен повторением украшения *anthemion*. Этот стиль отличается термином "Ионический орнамент".

Происхождение зубцов, вероятно, можно проследить до Ликийских гробниц, где они представлены концами балок крыши или фронтона. Спираль является декоративным элементом на фасаде так называемой **Гробницы Мидаса во Фригии**. Он также встречается как декоративный элемент в ассирийском искусстве и находится в капителях небольших колонн павильона,

изображенного на рельефах в Хорсабаде. Мотив спирали также встречается в микенских украшениях. Профессор Уильям Х. Гудьер в своей “Грамматике лотоса” предполагает, что спираль, возможно, возникла в результате последовательных вариаций рисунков египетского лотоса.

Дорический и ионический ордера иногда объединялись в одном здании, как в **Пропилеях**.

Коринфский орден.—Коринфский ордер представляет собой еще больший прогресс в декоративности, который, однако, эллинскими архитекторами был ограничен капителью колонны. При оформлении основания и древка колонн, а также антаблемента соблюдался ионический порядок. Украшение капители, возможно, произошло от старого обычая прикреплять металлические украшения или настоящую листву к алтарям и пьедесталам; и, возможно, можно проследить развитие коринфского стиля от ионического по повторению пальметт, которые встречаются под волютами в капителях восточного портика **Эрехтейона**. С другой стороны, общая форма колокола столицы, возможно, произошла от египетских капителей-лотосов.

Коринфский ордер использовался афинянами только в их небольших постройках^[2] и достиг своей наиболее утонченной формы в **Хорагическом памятнике Лисикрата в Афинах**. Здесь выступы древка заканчиваются наверху листьями, загибающимися наружу. Над ними находится полоса, которая, возможно, была покрыта бронзовым воротником, из которого вырастает ряд маленьких листьев лотоса. Затем появляются восемь прекрасных листьев аканта, между каждым из которых находится восьмилепестковая розетка, напоминающая цветок лотоса. Они увенчаны по углам стеблями аканта, частично покрытыми листьями, которые сворачиваются спиралью и образуют завитки для поддержки счетов. Последний в коринфском ордере имеет вогнутые стороны.

Детали в эллинских образцах коринфских капителей настолько различаются, что, как мы уже отмечали, этот шрифт еще не развился в самостоятельный порядок. Его окончательное развитие было разработано римлянами, которым особенно понравилось его великолепие.

Украшение.—Растение *акантус* произрастает в Южной Европе и более теплых частях Азии и Африки. Распространенный вид, встречающийся по всему Средиземноморью, имеет большие, глубоко разрезанные, опушенные листья. В качестве декоративного мотива греки сначала воспроизвели его в металле, а затем вырезали из камня, используя с особенно изящным эффектом для вертикальной формы надгробия, известного как *стела*. Придавая листьям традиционную форму, они сохранили характер энергичного и в то же время грациозного роста. Они придали остроту кончикам листьев, что отличает их использование от римского.

Орнамент *anthemion* часто называют “узором из жимолости” из-за его сходства с этим цветком. Но предполагается, что это условность цветка аканта, хотя в качестве декоративного мотива он связан с формами египетского лотоса и персидской пальметты.

The *egg-and-dart*,, представляет собой повторение, в котором форма яйца, заключенного в вогнутый овал, чередуется с вертикальной полосой, которая может заканчиваться, а может и не заканчиваться ниже более или менее выраженным наконечником стрелы. Это позволяет максимально тонко проработать плоскости яйца и подчеркнуть контраст между гладкими поверхностями и четкостью других деталей.

Повторение *бисеринки и катушки* объясняется само собой. Это показывает вариацию, в зависимости от того, как условность была получена от катушки, которая наматывается или которая разматывается.

The *Лист-сердцевинка*, также иногда называемый *листом лилии*, является замечательным примером близости, с которой греческий художник изучал природу, и воображения, которое он проявил, упростив естественную форму до условности, в то же время сохранив принципы ее построения.

Прогнозы.—В отличие от египетской архитектуры, эллинская отличается количеством и важностью своих выступов, которые можно сравнить с линиями, углами и изгибами, составляющими черты человеческого лица и придающими ему выразительность. Это средство, с помощью которого архитектор создает на своих зданиях выразительные светотеневые узоры. Мы уже говорили о выступах, задействованных в колонне и антаблементе, но теперь можем конкретно перечислить различные типы лепнины, которые они включают; отметив в то же время конкретный орнамент, который использовался на каждом из них, если они были украшены. Ибо таковы были логика и утонченность эллинского вкуса, что он перенял мотивы орнамента, соответствующие плоскостям поверхностей лепнины.

Таким образом, когда лепнина приняла форму *сума ректа* — изгиба наружу, переходящего в изгиб внутрь — “линии красоты” Хогарта, — декоративным элементом, примененным к ней, стал гимн, изгибы которого имеют соответствующее направление. С другой стороны, для обратной формы лепки, известной как *сума реверса*, где внутренний изгиб предшествует внешнему, они использовали лист в виде сердцевинки. Опять же, формовка, известная как *оволо*, при которой повторяется контур яйца, обогащена формовкой “яйцо и дротик”.

The *Скругление*, небольшая полоска, используемая для разделения других лепных элементов, обычно оставалась простой; также как и простое углубление, называемое *cavetto*, и глубокое углубление, разделяющее два *тора* в основании колонн. Когда украшали тор, мотивами, использованными на полукруглой поверхности, были переплетения или косички, известные как *гилюширование*, или ряды листьев, перевязанных лентами, так что лепнина напоминала венок. Другой небольшой разделительной лепниной была *бусина*, которая по контуру приближается к кругу, а при декорировании получила обогащение бисером и катушкой.

Отличительной чертой эллинского использования всех этих форм и украшений была чрезвычайная тонкость огранки, которую позволяла твердость мрамора и помогал выявить ясный

солнечный свет; так что было сказано, что “хотя эллины строили как титаны, они заканчивали как ювелиры”. Но это не требовало предельной точности, поскольку это был всего лишь пример чувства пропорции и правильного соотношения частей друг с другом, которое охватывало все здание.

Органические отношения. Высота здания была тщательно пропорциональна длине и ширине; высота ствола колонны была учтена в зависимости от диаметра. Аналогичное внимание было уделено пропорциям нескольких элементов капителей и антаблемента, а также межколонному отверстию в зависимости от нижнего диаметра стволов. В каждой детали, большой или малой, прилагались усилия для создания единого впечатления органической гармонии и ритмических отношений.

В настоящее время термин “органический” в основном используется по отношению к живым телам животных и растений, части которых не только соединены, но и выполняют определенные функции по отношению к благополучию целого. И это продолжение этой идеи, которую эллины применили к геометрической гармонии, на которой была основана их архитектура. Они учитывали функции каждой детали — степень поддержки, которую она давала, или нагрузку, которую она должна была выдерживать, и так далее; и, предусмотрев это как конструкторы, они были последовательны этому принципу также в своих эстетических соображениях как художники. Они модифицировали скульптурное оформление в соответствии с функцией деталей; уделяя наименьшее внимание тем, чья функция поддержки была наиболее важной, и увеличивая количество и смелость изгибов по мере уменьшения деформации конструкции.

Таким образом, на стволе колонны не было никакой резьбы, за исключением канавок, которые, однако, служили каналами для отвода дождевой воды и помогали сохранить массу от гниения. Капитель в дорическом стиле не была обогащена орнаментом, и таким же простым, за очень немногими исключениями, был архитрав. Между тем, скульптурные фигуры в горельефе были введены в метопы, которые первоначально были отверстиями, в то время как *тимпан* или плоская поверхность фронтона получила группы фигур по кругу. Эта повышенная смелость рельефа, сопровождаемая увеличением ракурса фигур, была принята для того, чтобы компенсировать эффект уменьшения, который в противном случае создавало бы их большее расстояние от глаз зрителя. Более того, в скульптурах, как и в резьбе по лепнине, учитывалось различное количество света. Лепнина снаружи храма, освещенного ярким солнечным светом, была спланирована иначе, чем внутри; и тень, отбрасываемая карнизами, учитывалась при создании рельефа скульптур в метопах и фронтонах.

Сама работа выполнялась не художниками, а под их наблюдением учениками и каменщиками. Из отчетов о выплатах скульпторам, работавшим над Эрехтейоном, следует, что они были обычными каменщиками, некоторые из них даже не были гражданами, которым заплатили за каждую фигуру сумму в 60 драхм, или 12 долларов!

Наконец, убранство греческого храма включало в себя не только скульптуру, но и живопись. Большая часть каждого дорического храма была окрашена в яркие цвета, в то время как некоторые выдающиеся детали были украшены замысловатыми узорами. Фигуры скульптуры также были раскрашены и выполнены рельефно на фоне контрастного цвета.

Было обнаружено, что триглифы были выкрашены в синий цвет, а метопы — в красный, и что лепнина была украшена орнаментом красного, синего, зеленого и золотого цветов. Стены и колонны, вероятно, были окрашены в желтый или желто-коричневый цвет, возможно, из-за использования расплавленного на поверхности воска (*энкаустика*).

Асимметрии или уточнения.—Может показаться, что в различных отмеченных нами деталях эллинский интеллект и чувства исчерпали возможности утонченности. Но есть еще один пример, который впервые был выявлен благодаря подробным измерениям эллинских храмов, сделанным независимо двумя англичанами, Фрэнсисом Кранмером Пенроузом и Джоном Пеннеторном, и немецким архитектором Джозефом Хоффером. Результаты были опубликованы в 1838 и 1851

годах и были подтверждены другими студентами. Они известны как архитектурные “усовершенствования” или “асимметрии”.

Предполагалось, что, поскольку форма храма была явно симметричной, она также предполагала абсолютную симметрию деталей; что геометрическая регулярность и математическая точность были необходимыми и естественными условиями архитектурного замысла. Однако этими исследователями было обнаружено, что, хотя принципы геометрии и математики были основой планирования и конструирования, регулярности и точности намеренно избегали; и что детали не только не симметричны, но и демонстрируют намеренную асимметрию.

Одной из таких неправильностей является замена изогнутых линий прямыми. Мы уже упоминали о выпуклости вертикального контура колонны — факте, который современные архитекторы не наблюдали до 1810 года; но кривизна также обнаруживается в горизонтальных линиях стилобата и архитрава, фриза и карниза, а также в двускатных линиях фронтонов. И с тех пор, как они были обнаружены, были обнаружены другие вариации, не менее важные.

“В **Парфеноне**, например,” (цитата взята из работ профессора Уильяма Х. Гудьера) “поверхности или элементы, которые установлены точно перпендикулярно, являются наиболее исключительными. Возможно, торцевые стены являются единственным исключением. Все колонны наклонены внутрь примерно на три дюйма на тридцать футов по направлению к центру здания. Боковые стены наклонены внутрь. Анты, или плоские пилястры по углам концов стен, наклоняются вперед на одну единицу из восьмидесяти двух единиц. Грани архитрава и фриза наклонены назад, в то время как акротерия, грань карниза и грань скругления между архитравом и фризом наклонены вперед. Кроме того, колонны и капители Парфенона неодинакового размера, а ширина метопов и межколонные промежутки также неодинаковы”.

Архитекторы, которые были приучены верить, что “правильная” архитектура зависит от геометрической регулярности и математической точности, отнеслись к открытию этих вариаций с пренебрежением. Они легкомысленно отвергли их как “ошибки мейсона”. Но это неверно по трем причинам. Во-первых, эти асимметрии встречаются только в самых лучших образцах, где дизайн и детали отличаются высочайшей изысканностью, а мастерство каменщиков безошибочно угадывается. Во-вторых, количество вариаций увеличивается *пропорционально* превосходству дизайна, достигая максимума в **Парфеноне**. И, в-третьих, в случаях, которые, несомненно, вызваны ошибками мейсона, величина отклонения практически незначительна. Вероятно ли, например, что каменщики, приблизившие два конца Парфенона к точно одинаковой ширине на четверть дюйма, были настолько небрежны, что позволили предположительно горизонтальным линиям изогнуться на четыре дюйма по бокам здания и на два дюйма по его концам? Или, опять же, допустили бы они столь вопиющую ошибку, придав стилобату выпуклый изгиб кверху, поскольку для этого требовался соответствующий изгиб у основания каждой колонны, а это самая сложная и деликатная операция резки? Идеальная подгонка этих двух кривых, кстати, является одним из многих аргументов против теории о том, что эти отклонения были вызваны отложениями в фундаменте или, в случае с Парфеноном, взрывом, разрушившим его в 1687 году, когда турки использовали его в качестве порохового погреба.

Поскольку был установлен тот факт, что эти изменения были преднамеренными, как их можно объяснить? Общепринятым объяснением кривизны вместо прямых линий было то, что они были предназначены для коррекции оптического эффекта кривизны в противоположном направлении. Таким образом, если бы контур ствола колонны был прямой линией, глазу казалось бы, что он изгибается внутрь; аналогично, горизонтальные линии стилобата и антаблемента казались бы провисающими вниз. Соответственно, “исправления” были разработаны как оптическая коррекция оптических эффектов неравномерности; другими словами, предполагается, что геометрический эффект был достигнут путем отклонения от геометрических фактов.....”

Это, однако, не объясняет другие отмеченные различия. Более того, даже в случае кривизны этому противоречит открытие профессора Джованнони из Рима, что фасад **храма в Ури** имеет

кривизну в *плане*.^[3] Иными словами, колонны расположены не по прямой линии, а по кривой, вогнутой к внешней стороне; следовательно, антаблемент соответственно изогнут, эффект которого для глаза, когда он смотрит вверх, является тем самым, которого, как было объяснено, стремились избежать архитекторы — прогиб вниз с концов. В данном случае они намеренно спроектировали фасад так, чтобы создать нужный эффект.

Таким образом, это объяснение оптических поправок, как и другие, было доказано профессором Уильямом Х. Гудыром, который всю жизнь изучал этот предмет и проводил свои исследования также в области готической архитектуры, в которой, как мы увидим, он обнаружил многочисленные примеры утонченности и асимметрии. Его объяснение, подкрепленное множеством убедительных доказательств, изложенных в его “Греческих изошрениях”, состоит в том, что мотив был эстетическим. Усовершенствования представляли собой модуляции, призванные радовать глаз, избегая нехудожественных эффектов, создаваемых формальной монотонностью. Планировалось, что они покончат с монотонностью и жесткостью, которые являются результатом геометрической регулярности и математической точности, и привнесут наметок на эластичность. Они придали структуре некую неравномерность, которая характеризует органический рост. Именно потому, что, за редкими исключениями, они не встречаются в современных классических зданиях, последние кажутся по сравнению с ними такими чопорными и формальными.

Эти асимметрии, по сути, были призваны компенсировать то, что красота становится “безупречно безупречной, ледяноправильной, великолепно нулевой, мертвым совершенством, не более”.

За немногими исключениями эллинский храм был ориентирован; его четыре стороны были обращены точно к четырём сторонам света, главный вход находился на востоке. Она открывалась в целлу, которая обычно была разделена на то, что можно назвать нефом, и боковые проходы двумя рядами колонн, которые несли колонны меньшего размера, поддерживавшие скат крыши. Там, где целла была узкой, как в **Храме Аполлона Эпикурия** (“Помощника”) в **Бассе**, недалеко от Фигалеи, ряды колонн были заменены полуколоннами, прикрепленными к выступам боковых стен. Целла была занята статуей божества, которым в случае с **Парфеноном** была Афина Парфенос, Афинская дева, одно из самых известных произведений Фидия. Задрапированная фигура богини была изображена стоящей, вооруженной шлемом, копьем и щитом, поддерживающей в одной руке Крылатую Победу. Статуя была около сорока футов высотой и принадлежала к типу, известному как “хризелефантиновая”, драпировки и аксессуары были сделаны из золотых пластин, части тела - из слоновой кости, в глаза были вставлены драгоценные камни.

За этой статуей находился вход в небольшую комнату, расположенную между целлой и опистодомосом, - исключительная особенность, от которой и произошло название храма. Это был собственно Парфенон, или Комната Виргин, которая, по-видимому, использовалась как сокровищница. Его потолок поддерживали четыре ионические колонны.

Ионический ордер в сочетании с дорическим также использовался в **Пропилах** или монументальных воротах **Акрополя**. Этот шедевр Мнесиклов представляет собой неправильность планировки, демонстрируя готовность греческого архитектора адаптировать свой дизайн к особенностям местности. В то время как дорические колонны украшают экстерьер, ионические были использованы в интерьере, чтобы придать достоинство центральному проходу. Аналогичное использование этого порядка для украшения интерьера было принято Иктином, главным архитектором Парфенона, в его дорическом проекте **храма Аполлона Эпикурия**.

С другой стороны, ионический порядок был использован на внешней стороне **Эрехтейона**, другого произведения Мнесикла, также неправильного по плану. Он расположен на склоне Акрополя, где раньше стоял более старый храм, сожженный персами. В нем сохранились трофеи

персидского завоевания вместе с другими реликвиями, пользующимися особым почитанием. Ядром дизайна является целла без колоннад (аптерал), святилище Афины Полиас (Хранительницы города), Эрехтея (мифического героя афинян) и бога океана Посейдона. Снаружи здание отличается двумя ионическими портиками и третьим, поменьше, в котором колонны заменены кариатидами - шестью задрапированными женскими фигурами, головы которых поддерживают архитрав. Все эти фигуры обращены лицом к югу, трое на западе переносят свой вес на правые ноги; трое восточных — на левые — в каждом случае на внешние ноги, - таким образом, придавая внешнему контуру их тел эффект антазиса.

Другим ионическим примером на Акрополе является **храм Афины Ники** (Победы), известный как Храм **Ники Аптероса**; однако термин “Бескрылый” описывает не статую богини, а, как использовалось выше, стиль дизайна — без колоннад.

Театры.—Театры были лишь вторыми по значимости после эллинских храмов. И то, и другое служило памятником древних традиций расы и стимулом к более высокому гражданству. Ибо драма, зародившаяся в религиозных обрядах, была гражданским институтом, поддерживаемым государством и бесплатным для всех граждан.

Истоки греческой драмы следует искать в примитивном поклонении Дионису, богу продуктивности, и до последнего греческая сцена и зрительный зал сохраняли в своей форме некоторые следы своего религиозного происхождения. Ядром был алтарь, посвященный Дионису. В древности каждая семья, возможно, воздвигала свой собственный алтарь, на котором председательствовал отец семейства в качестве священника. Позже у каждой общины будет свой официальный священник, и в день праздника бога все жители деревни будут двигаться процессией к общему алтарю во главе со священником и хором певцов, обученных им. Достигнув алтаря, священник поднимался на пьедестал, окруженный хором, в то время как верующие располагались вокруг этого места. Священник декламировал величие бога, и в промежутках хор голосов распевал дифирамбическую песню, двигаясь вокруг алтаря и сопровождая песню ритмичными движениями тела и конечностей.

Из этого корня религиозной драмы со временем вырастали последующие побег. Доблесть какого-нибудь героя могла быть взята в качестве темы. Сначала священник, или, может быть, какой-нибудь бродячий поэт, рассказывал эту историю; позже он излагал ее от первого лица, выдавая себя за героя, иногда вступая в диалог с хором. Еще позже другие персонажи этой истории были перевоплощены отдельно, и таким образом расширился масштаб драматического представления.

Между тем мероприятие все еще сохраняло полурелигиозный характер; место представления по-прежнему находилось вокруг алтаря Диониса, и хор был сохранен, принимая участие в действии с объяснениями и комментариями, по-прежнему произносимыми, однако, в дифирамбическом ритме и в сопровождении ритмических жестов. Поскольку платформа алтаря была ограничена в пространстве, диалог обычно вели два актера одновременно, хотя иногда допускался третий. Если бы были задействованы другие персонажи, эти актеры часто “удваивали” роли, маскируясь сменой костюмов, особенно с помощью масок. Для этого требовалась своего рода ширма, за которой актеры могли бы переодеваться в костюмы, а также ждать, пока не потребуется их присутствие. Сначала для этой цели служили бы шкуры, развешанные на шестах, или можно было бы использовать *скену* или палатку, от которой мы получили наше слово *scene*. Что бы это ни было, это помешало бы просмотру действия сзади и, таким образом, привлекло бы аудиторию “спереди”.

Наиболее важными остатками эллинских театров являются **Театр Диониса**,^[4] вырезанный в боковой части Акрополя, и театр в **Эпидавросе**, в Арголиде, Греция. План театра Диониса представляет собой полукруг, концы которого вытянуты на небольшое расстояние в направлении

под прямым углом к передней части сцены. Внутри подковы находился круглый оркестр, все еще действующий в **Эпидавре**, в котором основное действие осуществляли актеры и хор. Другой план предложен римским архитектором Витрувием. Следует, однако, отметить, что Витрувий жил в царствование Августа, и к этому времени то, что было чисто эллинским, под влиянием иностранных влияний превратилось в эллинистическое. Он рассказывает, например, что в его время высота *логиона* или помоста для выступлений - сегодняшней сцены — составляла от 10 до 12 футов. В прежние времена, включая, вероятно, период классической драмы, *логейон* представлял собой платформу вокруг алтаря, дополненную, возможно, платформой высотой в два или три фута, проходящей поперек передней части *сцены*, с которой в определенные моменты пьесы говорили, по крайней мере, некоторые актеры. Эта платформа, расположенная перед сценой и огражденная по бокам выступами последней, называлась *проскенионом*, от которого происходит наше слово "авансцена" с его другим значением.

К тому времени, когда эллинский театр превратился в постоянное сооружение, *скена*, первоначально представлявшая собой временный экран, приобрела форму архитектурного фона высотой около десяти футов с центральной дверью для входа актеров. Но идея первоначальной ширмы, возможно, была сохранена в ряду колонн, которые стояли немного впереди *сцены*, и их можно было использовать, при необходимости, для развешивания занавесок или даже раскрашенных тканей. Между тем крыша портика, простиравшаяся от колонн до *сцены*, могла использоваться актерами на определенных этапах драмы.^[5]

Интерес дискуссии, вызванной описанием Витрувия, заключается в вопросе, насколько актеры смешались с хором или были отделены от него, который продолжал занимать *оркестр* или круг на полу зрительного зала, соответствующий месту партера в современном театре. Оркестр греческого театра изначально был единственной "сценой", но постепенно, по мере усложнения сцен, актеры меняли свое положение между оркестром и авансценой; а позже, во времена эллинизма, когда религиозное происхождение драмы было забыто и использование хора начало отходить на второй план, использование авансцены увеличилось.

Наконец, когда римляне начали подражать греческой драме, они отказались от хора; действие было ограничено авансценой, а оркестр, больше не необходимый для спектакля, стал частью зрительного зала, предназначенного для выдающихся зрителей. Римский театр, по сути, как и наш собственный, представлял собой полное разделение аудитории и сцены.

Одеон.— Дополнением к театру был Одеон, или концертный зал, который был построен по тем же общим линиям, но отличался добавлением крыши для акустических целей. Старейшим из известных является **Скиас** в Спарте, названный так из-за его крыши, напоминающей верхушку зонтика. **Одеяние Перикла**, послужившее образцом для последующих залов, было построено на юго-восточном склоне Акрополя, его крыша была сделана в подражание шатру Ксеркса и построена из мачт персидских судов, захваченных в битве при Саламине. Однако самый великолепный образец был воздвигнут в 162 году н.э. **на юго-западном склоне богатым гражданином** Иродом Аттиком в память о своей жене. Говорят, что его потолок был сложен из кедровых балок, украшенных резьбой, в то время как украшения в виде картин и других произведений искусства украшали интерьер, вмещавший восемь тысяч человек.

ГЛАВА III

РИМСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ТАКОЙ империи, какой стала Эллада, наследовала Римская империя. Ранняя, как мы видели, была империей, слабо основанной на родстве рас, идеалов и характеров, а также на общих интересах торговли. Это была империя индивидуализма, сохранявшая индивидуальность городов и их отдельных государств, производившая на свет нескольких людей с редкой индивидуальностью и, по мере распространения по всему Средиземноморью, насаждавшая колонии, которые сохраняли свою независимость как от Родины Эллады, так и от людей в их непосредственном окружении. С

самого начала это была империя духа, и как таковая она пережила свой физический распад и сохраняет свое господство над человеческим разумом даже до настоящего времени.

Напротив, Римская империя, насколько она преуспела, была империей конструктивной организации. Оно росло, клетка за клеткой, каждая добавленная клетка постепенно пропитывалась жизненным принципом самой ранней, так что каждая часть громоздкого тела была органической частью целого. Таким образом, со временем каждый независимый город и прилегающая к нему община, чужеродные расы и огромные куски чужой территории постепенно были поглощены практической системой управления, зародившейся в небольшом поселении латинов, которое сначала занимало Палатинский холм, а затем распространило свою власть на семь холмов Рима. Часть за частью были поглощены системой *Lex Romana* и пользовались преимуществами *Pax Romana*. Римское гражданство, разумно распространенное на всю империю, несло с собой существенные права и столь же существенные обязанности. Провинции империи включали в состав центрального правительства образованных людей, генералов и государственных деятелей. Со временем некоторые провинции, особенно Испания и Южная Франция, стали более типично римскими, чем сам Рим. Они впитали ее систему и культуру и, будучи далеки от мелких интриг, сотрясавших столицу, достигли уровня цивилизации, который представлял собой лучшее воплощение римского идеала; идеала, который включал в себя индивидуальную честность, чувство служения и самопожертвования ради общего блага, а также высокое уважение к порядку. Это был практический идеал, мало связанный с абстракциями, не посвященный чрезмерной утонченности, но сосредоточенный на эффективном удовлетворении индивидуальных и коллективных потребностей повседневной жизни.

Это правда, что этот идеал так и не был полностью достигнут. Это только для того, чтобы сказать, что идеал был истинно человеческим и, следовательно, зависел от человеческих возможностей и слабостей. Более того, что это действительно был идеал, то есть жизненный принцип, достижение которого в силу его масштабности было возможно лишь частично. И если римлянам не удалось достичь своих целей, они потерпели неудачу благородно и с достаточным успехом, чтобы оставить после себя наследие закона, порядка и конструктивных принципов правления, которые, подобно культурным идеалам эллинов, сохранились до настоящего времени.

И Римская империя сыграла роль в мировом прогрессе, более необходимую, чем роль Эллады. Империя Духа Последней опередила свой век. Мир за пределами разрозненных форпостов Эллады был слишком груб, слишком отстал в самом необходимом для жизни, чтобы принять его послание красоты. Признавая это, эллины называли все другие расы и нации варварами и держались от них в стороне. Римляне, напротив, впитывали пришельцев, прививали им зачатки своей собственной цивилизации, используя при этом любые хорошие черты в самих людях, чтобы помочь им подняться над самими собой на более высокий уровень жизни. В мире беззакония они стали великими защитниками порядка, строителями и инженерами системы организованного общества, и они так прочно заложили основы и так энергично строили, что, хотя последующие орды варваров свергли власть Римской империи и опустошили многие видимые признаки ее строительства, разрушители постепенно были поглощены ее системой и стали ее продолжателями.

Поэтому, когда мы рассматриваем римлян конкретно в связи с архитектурой, мы вспоминаем о них как о неутомимых и выдающихся строителях и инженерах, чье чувство красоты в архитектуре, а также их устремления во всех отраслях высшей культуры были унаследованы от эллинов. Их уважение к последним было таково, что, насколько это было возможно, они старались относиться к ним как к независимой державе, с которой они могли бы извлекать взаимные выгоды из торговли. Постепенно, однако, политический клубок сделал поглощение необходимым, и после серии вторжений сама Эллада стала провинцией Римской империи.

Война в те дни, как и столетия спустя, включала варварскую практику мародерства, и римляне, с их пронизательным инстинктом приобретать то, что им больше всего нужно для собственного развития, привозили домой во все возрастающем количестве сокровища архитектурного и

скульптурного искусства. Позже, когда могущество Эллады пошло на убыль, Рим стал центром, куда стекались эллинские художники и ученые.

Завоевание Эллады и постепенное усвоение части ее культуры заняли второе столетие до христианской эры и первые годы первого. Однако к этому времени сам Рим стал жертвой соперничества политических группировок, начиная с заговора Суллы и заканчивая гражданской войной, последовавшей за убийством Юлия Цезаря. Внучатый племянник последнего, Октавиан, совместно с Марком Антонием победил Брута и Кассия при Филиппах в Македонии, и Октавиан взял на себя власть над Западом, в то время как Антоний утвердился в качестве правителя на Востоке. Но его увлечение Клеопатрой вызвало подозрения в Риме, что он намеревался жениться на ней и стать деспотом восточной империи со Александрией в качестве ее столицы. Против него как национального врага была объявлена война, и он потерпел поражение при Акциуме, 31 год до н.э.. Власть Октавиана была теперь высшей. Республиканизм, как практическая форма правления, был мертв. Условия требовали единоличного правления, и Октавиан в 27 году до н.э. сложил с себя полномочия триумвира и получил от сената титул Августа, который до сих пор принадлежал богам.

В этот период борьбы эллинское влияние быстро росло. У сыновей правящего класса были наставники-греки; многие учились в школах Афин и Родоса, и римские писатели начали подражать греческим авторам. Цезарь опубликовал свои Комментарии к Галльской и гражданской войнам; Саллюстий написал о заговоре Катилины и Югуртинской войне, а Корнелий Непот составил биографии выдающихся людей. Цицерон опубликовал под названием “филиппики” речей, которые он сделал против Антония в Сенате, а также “Письма” к разным друзьям на темы времен, в то время как Лукреция состоит в стихах Трактат о “Природа мира” и Варро был автором *opusculorædic* работы, касающиеся истории, географии, сельскому хозяйству, праву, литературе, филологии, философии и религии римлян. Юлий Цезарь также передал Варрону коллекцию публичной библиотеки греческих и римских писателей.

Увлечение литературой поощрялось Августом и его министром Микеном, которые видели в ней средство смягчить горечь партийной борьбы. К этому “августовскому”, или “Золотому веку”, как писатели называли его в честь своему покровителю, принадлежат Гораций, Ливий и Вергилий.

Стремясь также вернуть людей к благородной простоте их предков, Август возродил древние религиозные церемонии и восстановил храмы. Он стал верховным понтификом и, поскольку считался сыном обожествленного Юлия — на самом деле его внучатым племянником, - в Риме к нему относились почти как к божееству, и провинциалы, строившие храмы в его честь, обожествляли его.

Именно в эпоху Августа фактически зародилась римская архитектура, и ее развитие связано с императорским правлением. О периоде, непосредственно предшествовавшем новой эре, Моммзен пишет следующее: “В мире, каким его нашел Цезарь, было много благородного наследия прошлых веков и бесконечное изобилие пышности и славы, но мало духа, еще меньше вкуса и меньше всего истинного наслаждения жизнью. Это был действительно старый мир, и даже богато одаренный патриотизм цезаря не смог сделать его снова молодым”.

Рим, сердце империи, был коррумпирован. Правящий класс жаждал получать пенсии из государственной казны, чтобы тратить их на роскошную жизнь; в то время как масса населения требовала “*panem et circenses*” — кормления и представлений за государственный счет. Чтобы утолить свой голод, оба класса обложили бы провинции налогами. Но среди главных обязанностей императоров были развитие ресурсов провинций и защита границ; и, в то время как лучшие из императоров выполняли эти функции из высоких побуждений, даже худшие считали политичным угождать растущему могуществу провинций. Таким образом, основная жизнеспособность империи была на пределе, и, хотя императоры украшали Рим, они также поощряли полезные и красивые общественные работы в провинциях. С этой целью был принят закон, разрешающий муниципалитетам получать завещания и подарки от частных лиц. В щедрости, с которой богатые

провинциалы обогащали свои общины, доктор Ферреро, новейший историк Рима, увидел параллель с щедрыми общественными дарами американских миллионеров.

Соответственно, эта великая эпоха римского строительства оставила свой отпечаток не только в Италии, но и в Греции и на севере вплоть до Дуная, в Малой Азии, Сирии, Палестине, Египте, вдоль всего Северного побережья Африки, а также в Испании, Франции и Великобритании вплоть до залива Ферт-оф-Форт. Она отличалась не только масштабностью операций, но и их характером.

В то время как в Египте архитектурные сооружения состояли из храмов и гробниц; а в Элладе они были дополнены театрами и одежаниями; в то время как Ассирия и Персия оставили свои памятники во дворцах, памятники Римской империи включали все эти типы и многое другое. Римляне применили архитектуру к практическим потребностям повседневной жизни и подкрепили ее инженерными разработками. Они проложили по всей Империи прекрасные магистрали, многие из которых сохранились до наших дней; построили канализацию; перекинули через реки мосты; провели воду по бесчисленным милям акведуков; возвели форумы и рыночные площади, триумфальные арки, храмы, дворцы, виллы, бани, базилики, театры и ипподромы; обеспечивая одинаково жизненные потребности, нужды правительства, а также развлечения и роскошь жизни.

Чтобы выполнить столь грандиозный объем работ, римляне систематизировали методы строительства как с точки зрения рабочей силы, так и с точки зрения материала. Рабочая сила была в основном неквалифицированной, включая солдат легионов, рабов и подданных, обязанных по долгам или другим причинам работать по закону. Такое использование неквалифицированного труда стало возможным благодаря римской привычке доводить принцип повторяемости мотивов до предела, а также благодаря методам конструирования, которые они изобрели.

Таково было широкое использование бетона. Во времена Республики римляне следовали греческому методу строительства из больших каменных блоков, не скрепленных строительным раствором. Однако их практический дух побуждал их более экономно использовать материалы, и вместо того, чтобы полностью строить стены из каменных блоков или мрамора, они использовали их или кирпичи в качестве облицовки, заполняя толщину стены небольшими фрагментами камня, смешанными с известью или строительным раствором.

Их привело к этой практике существование *пуццоланы*, вулканического продукта из чистой песчаной почвы, найденного в Риме и в больших количествах в Поццуоли на берегу Неаполитанского залива, который при смешивании с известью образует бетон исключительной твердости, прочности и долговечности. Материал, по свойствам приближенный к пуццолане и лайму, можно было приобрести во всех частях Империи. Соответственно, использование этого метода строительства повсюду придавало сходство с римским строительством.

В то время как главным и почти единственным строительным материалом в Греции был мрамор, геологическая формация Италии поставляла камень, а также мрамор и обильные запасы глины, которая перерабатывалась в терракоту или кирпичи. Кирпичи были двух форм: либо квадратные, размером от 1 до 2 футов и толщиной 2 дюйма, либо треугольные в плане и толщиной около 1½ дюймов. Последние особенно использовались для облицовки стен, их заостренные концы были вбиты в бетон для образования гладких поверхностей, а по углам выступали острия. В самом Риме были доступны следующие материалы: *травертин*, твердый известняк из Тиволи; *туф*, вулканическое вещество, из которого в основном состоят холмы Рима; и *пеперино*, камень вулканического происхождения с горы Альбано.

Хотя римская архитектура развивалась под влиянием греческого искусства и культуры, своим происхождением она, вероятно, обязана примеру этрусков.

Происхождение этой расы неизвестно, но ее собственные традиции относят ее к Лидии в Малой Азии, откуда она, возможно, перешла во время общей миграции из Эллады в Италию около 1000 года до н.э.. Долгое время она была доминирующей державой в Италии, в разное время

простиравшейся на территории, простиравшейся от Тибра до Апеннин и далее на юг, в Кампанию. Это дало этрускам господство над Тирренским морем и сделало их торговыми конкурентами карфагенян. Их вражда к растущему городу Риму была бы естественной, и некоторые авторитетные источники полагают, что правление царей Тарквиниев было периодом этрусского господства. Затем римляне изгнали тиранов, основали свою собственную республику и постепенно ослабили власть этрусков, которые ослабли из-за роста роскоши. Их цивилизация намного предшествовала римской. В настоящее время считается, что самые ранние остатки искусства, найденные в Этрурии, были импортированы из Эллады; но в гробницах обнаружено множество более поздних предметов искусства, которые доказывают, что этот народ был искусен в лепке и раскрашивании терракоты, в настенных росписях, ювелирных изделиях и украшениях для дома.

“Дома самого раннего периода, судя по погребальным урнам, известным по их форме как “урны-хижины”, представляли собой небольшие однокомнатные постройки прямоугольного плана, похожие на определенные типы *капанны*, которыми сегодня пользуются пастухи. Вероятно, стены были плетеными, а крыши наверняка соломенными, поскольку на урнах отчетливо видны длинные балки, скрепленные вместе наверху и свисающие с конька с каждой стороны”. (Британская энциклопедия, “Этрурия”.) Гробницы, возведенные даже позже пятого века до н.э., были вырезаны в подражание самой простой форме конструкции из столбов и балок. Элементы декора, такие как капители, лепнина, розетки, узоры и т.д., были заимствованы из Греции, Египта и других стран.

Архитектурные остатки включают гробницы, городские стены, ворота, мосты и акведуки, стены которых примечательны своей циклопической кладкой, в то время как общий характер сооружения напоминает ранние работы Тиринфа и Микен.

От этрусских храмов не осталось ни единого примера, но Витрувий описал их. В плане cella была почти квадратной, и она была разделена на три зала, поскольку этруски поклонялись своим божествам группами по три человека. Колонны в грубой форме представляли собой дорический ордер, расположенные так далеко друг от друга, что можно заключить, что они были увенчаны деревянными балками. Еще одним отличием этрусского храма от, перенятым римлянами, стала замена стилобата *подиумом*. Это был сплошной пьедестал или низкая стена, на которую опирались колонны. Спереди к нему вела лестница, заключенная между продолжениями боковых стен подиума. Самым известным примером был Храм Юпитера на Капитолийском холме, посвященный 509 году до н.э., в котором было три помещения для статуй Юпитера, Минервы и Юноны. Он был уничтожен пожаром 83 года до н.э. и восстановлен Суллой, который привез для этой цели несколько коринфских колонн из храма Зевса Олимпийского в Афинах. (См. стр. 122.)

До недавнего времени великая канализация, или “Большая клоака” Рима, построенная около 578 г. до н.э., приписывалась этрускам и считалась доказательством того, что они познакомили римлян с использованием арки. Но в 1903 году при раскопках Форума Коммандаторе Бони доказал, что водосток был первоначально открыт и что арка, состоящая из трех колец вуссуаров, каждое высотой 2 фута 6 дюймов, была пристроена в конце Республики. “Таким образом, честь не открытия арки, поскольку, как мы отмечали, она была известна на Востоке, а популяризации ее использования, принадлежит не этрурийцам, хотя они использовали ее в сравнительно позднее время для городских ворот, как в Вольтерре”. (Британская энциклопедия, “Этрурия”.)

После Августа императорами, при которых в основном процветала римская архитектура, были: Нерон (г.н.э. 54-69), Веспасиан (69-79), Траян (98-117), Адриан (137-138), Септимий Север (193-211), Каракалла (211-217) и Диоклетиан (284-305). При Константине (306-337) были положены начало двум изменениям в политике, которые повлияли на судьбы мира. Ибо, даровав терпимость ко всем религиям, он поставил христианство на одну доску с язычеством и таким образом проложил путь к власти Церкви; и, основав свою столицу в Византии, сделал первый шаг в

разделении Империи на Восточную и Западную. Благодаря его энергичным усилиям архитектура, пришедшая в упадок, пережила некоторое возрождение, в котором, как мы увидим позже, заметную роль начала играть Церковь.

С началом пятого века нашей эры началось вторжение варваров. Гунны Аттилы, как бич, пронесли по Европе, в то время как германские племена, в свою очередь, завоевывали провинции и оккупировали их. В 455 году Рим был разграблен вандалами. В 476 году Одоакр был провозглашен своими войсками королем Италии, и таким образом Западная часть империи была окончательно отделена от Восточной. Эта дата выбрана для обозначения “Падения” Римской империи. Между тем неуклонный упадок власти императоров происходил уже давно и сопровождался соответствующим усилением власти пап. Отныне, во время “Темных веков” гражданской смуты, влияние и авторитет Церкви были главными источниками социальной, а также религиозной организации.

Римский идеал цивилизации получил свое наиболее характерное архитектурное выражение на нескольких форумах, начиная с старейшего - Римского форума. С древних времен он был сердцем города; центром гражданской активности; ареной некоторых из самых волнующих событий в период роста Рима; в более поздние времена ядром помпезности и гордости Империи. Здесь когда-то был воздвигнут цилиндрический монумент в три яруса, Умбиликус или Пуп Рима, а рядом с ним возвышался Миллиариум, мраморная колонна, обшитая бронзой и исписанная названиями и расстояниями до главных городов на больших магистралях, которые расходились по всей Империи от тридцати семи ворот Рима.

Между этими двумя памятниками простиралась платформа, украшенная бронзовыми носами завоеванных судов и потому называвшаяся Рострой, с которой мог выступать любой гражданин, имевший что сказать о всеобщем благе. Ибо он выходил на Comitium, или открытое пространство, которое с древнейших времен было местом собраний Общего Собрания народа. Это правда, что в голосе народа слишком часто доминировал класс патрициев, чья Курия или здание Сената выходили за пределы Comitium; но Comitium продолжал представлять, по крайней мере, теорию римского правления и быть настоящим ядром Римского форума.

Поскольку Форум воплощал идеалы и прогресс Рима, его архитектурные аспекты постоянно менялись на протяжении более чем тысячи лет превратностей судьбы Рима. Но, не пытаясь проследить за этими изменениями, многие из которых окутаны мраком, давайте попробуем представить Форум в его общих чертах и, в частности, как воплощение римского идеала.

Древней цитаделью был Капитолийский холм, на котором в незапамятные времена был возведен уже упомянутый храм трем божествам Мужской и Женской Силы и Мудрости — Юпитеру, Юноне и Минерве. Это соответствовало Афинскому Акрополю и ее Парфенону. Но в то время как Парфенон был ядром эллинского идеала, воплощенного в архитектурном великолепии, — воплощением идеала, обособленного и возвышенного над обычной жизнью, — формальное величие Рима спустилось с Капитолийского холма и заняло низину, отделявшую его от Палатина, чтобы он мог отождествлять себя с практическими, повседневными идеалами города.

И, во-первых, из чисто практических соображений. Южная сторона Форума в ранние времена была окаймлена тавернами, или деревянными будками мясников и других торговцев продуктами, в то время как на севере располагались лавки золотых и серебряных дел мастеров и менял. Форум, по сути, был центральным рынком Рима и превратился в его финансовый центр и, как необходимое следствие, также в центр юридических и судебно-процессуальных действий. В более поздние времена, по мере увеличения объема и сложности бизнеса, скинии были заменены базиликами, которые включали в себя залы правосудия и биржи для торговцев. А пока давайте попробуем представить Форум как воплощение римских идеалов.

Он был ограничен с обеих сторон Виа Сакра, или Священным Путем; две развилки соединялись у подножия Палатинского холма, вокруг которого Священный Путь продолжался до его пересечения с Аппиевой дорогой. Его камни были священными, потому что по ним ступали бесчисленные полчища победоносных армий Рима, возвращавшихся триумфальной процессией, чтобы отдать дань уважения божествам Мужской и Женской Силы и Мудрости на Капитолии.

Когда солдаты уходили с Аппиевой дороги, они огибали то место, где в более поздние времена возник Колизей, и проезжую часть пересекала Арка Константина, а чуть дальше - Арка Тита. Отсюда дорога шла в восточном направлении, а затем поворачивала на север.

Тогда с древнейших времен взоры победителей привлекали два объекта. Справа возвышалась арка двуглавого Януса, бога врат. Можно было почти быть уверенным, что обе его двери будут открыты; ибо, хотя эта армия возвращалась с победой, другие почти непрерывно вели бои на границах империи. Поэтому солдаты, пресыщенные сражениями и жаждущие увидеть своих близких, с большим нетерпением поворачивались налево, где возвышался круглый храм Весты, хранительницы дома и очага. Это был символ идеала разумной и простой семейной жизни, на котором зиждилось величие Рима, и когда девственницы-весталки толпились на ступенях своего монастыря или атриума рядом с храмом, орлы опускались, и каждый бронзовый воин приветствовал девушек-жриц, которые в их отсутствие постоянно поддерживали священный огонь.

Сразу за этим местом в более поздние времена цезарь Август воздвиг Триумфальную арку. Между тем, с первых дней существования Рима победоносные воинства в следующий раз проходили мимо храма Кастора и Поллукса, мемориала победы, одержанной на озере Регилл с помощью этих богов-близнецов. Рядом с ним был возведен Храм Цезаря, перед которым великий Юлий приказал установить трибуну, со ступеней которой Марк Антоний произнес речь над его мертвым телом.

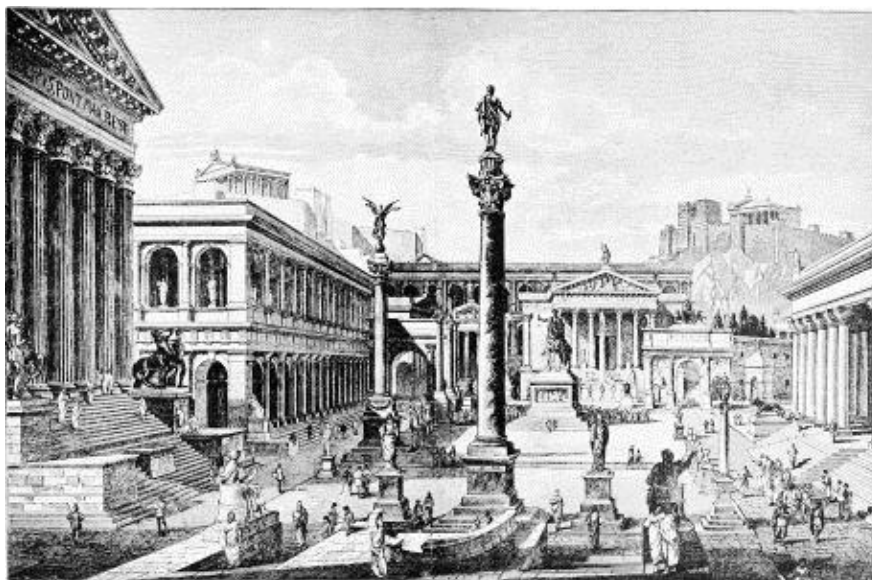
В этом месте ветераны входили на сам Форум, приветствуемые радостными криками торговцев; в старые времена - с фасадов своих киосков, а позже - с портиков базилики Эмилия справа и базилики Юлия слева. Затем, как в начале, так и в конце истории Рима, был достигнут древний храм Сатурна, бога выращивания семян и щедрости почвы, бога, значимого для солдат, поскольку многие ветераны остались в далеких землях, на фермах, которые должны были укрепить мощь и процветание Империи. Более того, в некоторых залах Храма, которые составляли официальную сокровищницу Рима, должна была храниться часть их военных трофеев.

К этому времени процессия проходит мимо Комициума, заполненного восторженными толпами, ораторы приветствуют ее с роств, а сенаторы выстраиваются рядами на ступенях Курии. Приветственный рев все еще звучит в ушах принимающей стороны, когда она начинает восхождение на Капитолий, проходя под Аркой Септимия Севера, если дата указана после 203 года нашей эры. На полпути подъема он проходит мимо Храма Согласия, мемориала прекращения междоусобной борьбы между патрициями и плебсом; огибает Табуларий, где хранились архивы Империи, и, наконец, достигает вершины Капитолия.

Давайте оглянемся назад, пока картинка не померкла. Сцена великолепна, но не лишена путаницы. Римляне не уделяли внимания ориентации; следовательно, в размещении нескольких сооружений мало единообразия. Они различаются не только по размеру и дизайну, но и по направлению, в котором они обращены. В ограниченном пространстве различные здания кажутся переполненными. Действительно, предполагаемая реставрация Римского форума и окрестностей предполагает скорее смесь великолепия.

Но даже в этом отношении характер этого центра Рима, расположенного между Капитолийским и Палатинским холмами, символизировал великолепное разнообразие элементов, составлявших Империю. Можно найти некоторую параллель с путаницей обликов Рима в разнообразии и, по большей части, в отсутствии органичной планировки в современном Лондоне, нынешнем метрополии Империи, основанной, как и римская, на торговле, и подобной ей в том,

что она росла, клетка за клеткой, превосходя ее, однако, не только по размерам, но и по величию. Ибо политика Британской империи постепенно вышла за рамки римской, заменив процесс поглощения принципом свободных, самоуправляющихся доминионов.



Предоставлено A. S. Barnes & Co. из "Истории искусств" Уильяма Х. Гудьера

ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ РЕСТАВРАЦИЯ РИМСКОГО ФОРУМА

СМОТРИМ НА СЕВЕРО-ВОСТОК, НА КАПИТОЛИЙ. СЛЕВА ХРАМ КАСТОРА И ПОЛЛУКСА И БАЗИЛИКА ЮЛИЯ. СПРАВА КУРИЯ. В КОНЦЕ КОНЦОВ,
ХРАМ ВЕСПАСИАНА



MAISON CARRÉE: NÎMES

ЗАЩЕПЛЕННЫЕ КОЛОННЫ НА СТЕНЕ ЦЕЛЛЫ (ПСЕВДОПЕРИПТЕРАЛЬНЫЕ) Венчают подиум. [Стр. 169](#)



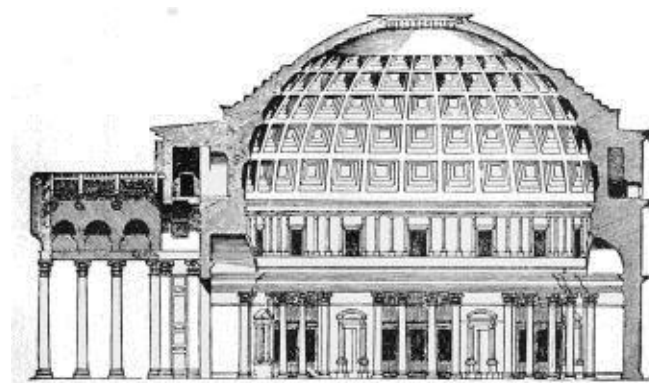
АРКА КОНСТАНТИНА

АНТАБЛЕМЕНТ, СЛОМАННЫЕ КРУГЛЫЕ КОЛОННЫ. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ДЕКОРАТИВНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАДПИСЕЙ. [Стр. 178](#)



ПАНТЕОН, РИМ

[С. 171](#)

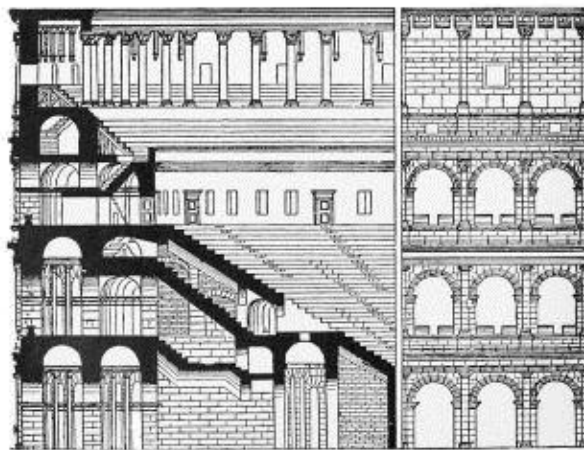


СЕКЦИЯ ПАНТЕОНА



КОЛИЗЕЙ, РИМ

[С. 174](#)



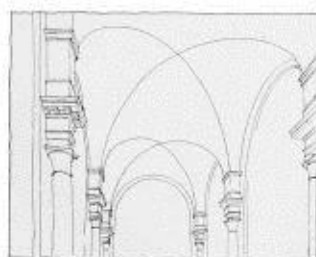
СЕКЦИЯ КОЛИЗЕЯ

Показ системы сводов и опор



БАЗИЛИКА КОНСТАНТИНА

Показаны сводчатые потолки. [Стр. 178](#)

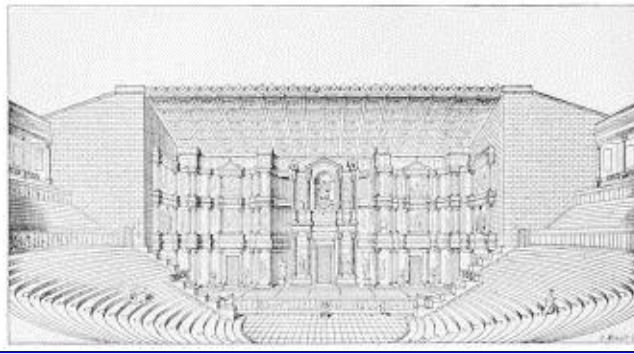


РИМСКИЕ СВОДЫ

Из Терм Диоклетиана. Обратите внимание на отсутствие поперечного ребра и купола. С. [166](#)

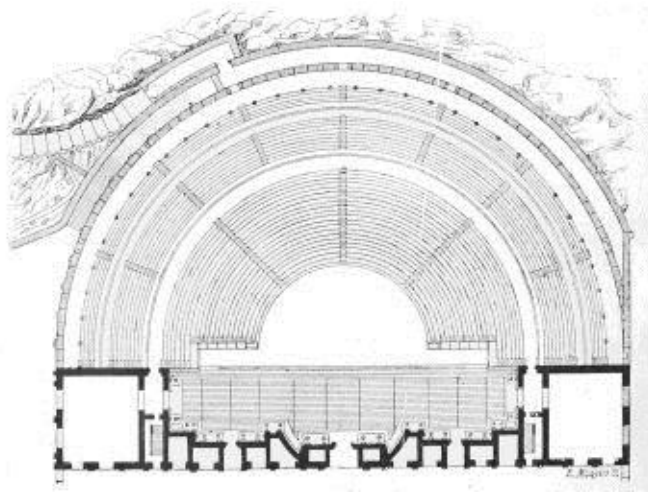
ГОТИЧЕСКИЙ СВОД

Из Солсбериюского собора. Обратите внимание на изгиб в области паха. Р. [272](#)



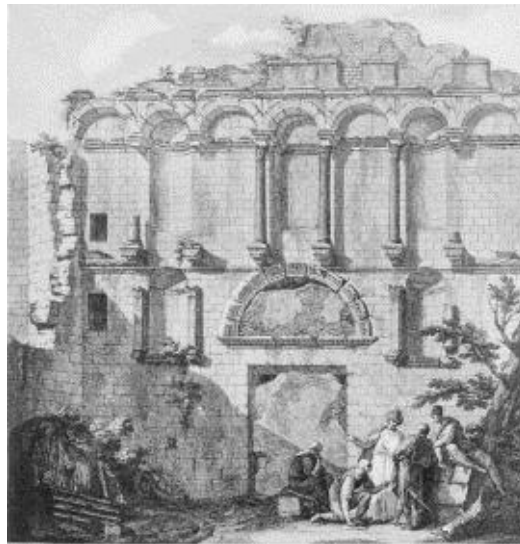
ТЕАТР ОРАНЖА, ФРАНЦИЯ

Предполагаемая реставрация. Обратите внимание на приподнятую сцену, архитектурную сцену и потолочную крышу, оркестр, предназначенный для магистратов и знати



ПЛАН ОРАНСКОГО ТЕАТРА

Предполагаемая реставрация. [С. 176](#)



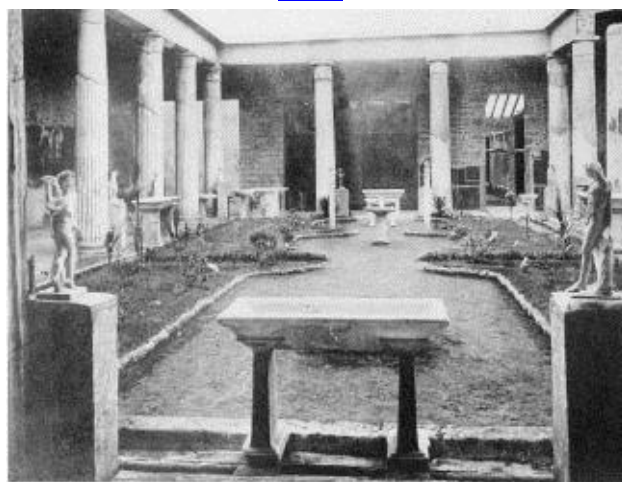
PORTA AUREA

Золотые ворота, Дворец Диоклетиана, Спалато, Далмация. [С. 180](#)



ПОН-ДЮ-ГАР; АКВЕДУК БЛИЗ НИМА

[С. 183](#)



ПЕРИСТИЛЬ И ДВОР ДОМА ВЕТТИЕВ

С САДОМ И СКУЛЬПТУРНЫМИ ОБЪЕКТАМИ, ВОССТАНОВЛЕННЫМИ В ИХ ПЕРВОНАЧАЛЬНОМ ВИДЕ. [Стр. 181](#)



НАСТЕННЫЕ РОСПИСИ В ДОМЕ ВЕТТОВ

ГЛАВА IV

РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ТНЕ Римляне расширили сферу архитектуры в направлении инженерного искусства. В то время как эллинская архитектура была выражением способностей рассуждения и вкуса, действующих в исключительной гармонии, римская архитектура была продуктом рассуждений, стимулируемых практическим чутьем, необычайной энергией и дерзостью. Вместо чрезмерной утонченности и чувства меры его отличает разнообразие, необъятность масштаба и изобилие декоративных деталей. В то время как каждая часть греческого храма была конструктивной и выполняла свою особую функцию, способствуя стабильности, а также украшая все сооружение, у римлян, как мы

уже отмечали, была единая система строительства, в которой они применяли конструктивные детали греков, в значительной степени в виде дополнительных украшений.

Их способность к заимствованию и адаптации очевидна в порядке расположения колонн и антаблементов.

Римские порядки.—Во-первых, они позаимствовали у этрусков так называемый тосканский порядок. Он имел рудиментарную дорическую форму; колонна имела высоту семи диаметров; стержень не имел канавок и сужался к капителю, в то время как антаблемент был проще, без триглифов, вставок или гутте.

Заимствуя у эллинов, римляне мало использовали дорический ордер. При его использовании, как в виде зацепленных колонн в **Театре Марцелла**, высота колонн была увеличена пропорционально их диаметрам; стержни были либо гладкими, либо с полукруглыми желобками вместо более тонких эллиптических, разделенных узкими скруглениями; было добавлено основание и внесены изменения в детали капители. Архитрав не нависал над фасадом колонны и был уменьшен по высоте; триглифы использовались во фризе только над центром колонн, даже по углам, в то время как карниз был светлее, а зубцы иногда заменяли зубцы. Дорический стиль, по сути, не соответствовал римскому вкусу к богатому убранству и в той мере, в какой он использовался, пришел в упадок по стилю.

То же самое можно сказать и о римской адаптации ионического ордера. Более простые и банальные изгибы заменили крайнюю утонченность завитушек, и закругление последних неизменно проходило по верху эхинации или подушки, в то время как орнамент антаблемента был более обильным. Лучше всего этот порядок используется на верхнем этаже **Театра Марцелла**; хуже всего - на восьми оставшихся колоннах **Храма Сатурна** на Римском форуме.

Коринфский орден, из которого греки не вывели ни одного достаточно определенного типа, чтобы составить орден, был полностью разработан римлянами при содействии греческих художников и стал излюбленным выражением их пристрастия к богатству. Древко было либо гладким, как в раннем примере Пантеона (27 г. до н.э. до н.э.), либо рифленным, как в великом храме Кастора и Поллукса; высота в этих двух случаях составляла соответственно 9½ и 10 диаметров. Было разработано специальное основание, состоящее из торов, шотландки и филе, опирающееся на квадратный цоколь.

Перевернутый колокол капители был окружен верхним и нижним рядом листьев аканта, которые отличаются от эллинских форм более тупыми кончиками. Над рядами листьев выступали стебли, или “цветоносы”, которые заканчивались спиралями как в центре каждой грани, так и по углам счетов. Четыре стороны последнего вогнуты и украшены в центре розеткой. В более роскошных образцах капитель была дополнена орнаментом, в то время как капители **Храма Кастора и Поллукса** представляют собой уникальный пример переплетения центральных спиралей.....

Следует помнить, что коринфский архитрав в эллинском обиходе состоял из трех полос, как и в ионическом ордере. Римляне часто украшали среднюю часть мотивом гимниона. Они также дополнили форму ложа под фризом. На последнем часто были вырезаны свитки из аканта, гротескные фигуры, бычьи черепа и гирлянды. Карниз также был украшен резным орнаментом, наиболее характерными из которых были *модильоны* или кронштейны, которые, по-видимому, поддерживают карниз.

Композитный ордер был изобретен римлянами и, возможно, предложен капителями **Эрехтейона** в **Афинах**, где ионические спирали появляются над горловиной, украшенной орнаментом в виде гимна. Капитель Составного ордера состояла из верхней части ионических спиралей, часто богато украшенных листвой, и нижнего из двух рядов листьев аканта, как в коринфском ордере, которому следовали и другие детали колонны и антаблемента.

Лепнина в эллинской архитектуре отличается утонченностью контуров, в римской - богатством резного орнамента.

Анта, которая появляется в греческих храмах по углам стен целлы, была превращена римлянами в *пилястру*. Это был квадратный столб, выступающий примерно на одну шестую своей ширины от стены; использовался либо для разделения и украшения поверхностей стен, либо для того, чтобы служить “ответом” на колонну. Он часто был рифленным и в деталях соответствовал колонне.

Арочный свод.— Римляне не изобрели арку, но обобщили ее использование и превратили в сводчатые конструкции, таким образом привнес в архитектуру элемент конструкции, способный к бесконечному применению и придающий себе не только полезность, но и разнообразие и великолепие. В этом им помогло открытие ими применения бетона. С помощью временно возведенных опор и обшивки из необработанного дерева они могли отливать свои арки или своды любой формы и практически любого размера. Бетон быстро “схватывался”, и арка или сводчатое перекрытие, таким образом, превращались в сплошную массу, которая оказывала лишь небольшое давление и покрывала пространство жесткостью крышки или стакана.

Такой метод строительства уменьшил тенденцию арки или свода создавать поперечную деформацию или *тягу* которая возникает, когда арка составлена из *вуссуаров* или, аналогично, в своде используются отдельные блоки камня или кирпича. Как правило, нагрузка концентрировалась на вертикальных опорах. Однако римляне, хотя концентрация напряжений была главным принципом их строительства, не стали рисковать в вопросе стабильности и также распределили нагрузки. Например, своды нефа базилики были бы усилены сводами приделов, которые крепились к стенам, расположенным либо под прямым углом, либо параллельно нефу. Но благодаря методу бетонного строительства и легкости, с которой его можно было использовать, римляне смогли возводить своды над зданиями сложной планировки и пространствами больших размеров.

Своды были трех видов:

1. *Полуцилиндрическое* хранилище, называемое также *wagon-headed* сводом с повозкой или *бочкообразным* сводом.
2. *Крест* или *паховый* свод.
3. *Купол* или *полудом*.

Полуцилиндрический свод представлял собой непрерывную арку, охватывающую продолговатое пространство, коридор, а иногда и изогнутый проход.

Крестовидный свод использовался на квадратных пространствах, его вес переносился под четырьмя углами. Он был образован пересечением под прямым углом двух полуцилиндрических сводов. При использовании в длинных квартирах или коридорах потолок был разделен на ряд квадратных отсеков или *отсеков*, каждый из которых был перекрыт поперечным сводом. Поскольку своды в каждом случае опирались на угловые опоры, они превратились в опоры, а пространство в стене между ними, освобожденное таким образом от давления свода, можно было использовать для проемов дверей и окон. Более того, квадратное пространство может быть разделено на отсеки, что дает возможность создавать хранилища на большой площади без нарушения общей площади, за исключением опор.

Купол использовался для перекрытия круглых пространств, а когда пространство небольшое, покрытие называется *куполом* или маленькой чашечкой. Полудома использовались над нишами.

Лучшим из существующих образцов римского купола является купол **Пантеона**, который, однако, представляет собой исключение из обычного метода строительства. Ибо здесь вместо того, чтобы состоять из бетона, образующего, таким образом, прочную оболочку, купол, насколько его удалось исследовать, построен из кирпичей, уложенных почти горизонтальными рядами.

Следует отметить, что так называемый “подвесной” купол, поддерживаемый арками над пространством, *квадратным в плане*, не встречается в строго римских зданиях и был разработкой византийских архитекторов.

Римляне также использовали плоские крыши и перекрытия. В некоторых банях среди обломков было найдено так много железа, что предполагается, что крыши были построены с каркасом из этого материала, подогнанным друг к другу с помощью Т-образных соединений. В остальном потолки были сделаны из перекрещенных балок, разделявших пространство на *сундуки*. Снаружи крыши были покрыты терракотовой черепицей или, как на первоначальной крыше Пантеона, бронзовыми позолоченными пластинами, которые теперь заменены свинцовыми.

Отделка свода и стен.—Обшивка также была применена к внешней и внутренней части всего сооружения, образуя, так сказать, предмет декора. В случае со сводами внутренняя отделка состояла из лепных кессонов; квадратных, шестиугольных или восьмиугольных панелей, заключенных в приподнятый каркас, расположенный в виде геометрического узора. Иногда кессон заменялся мозаикой, которая была двух видов.

1. *Мозаичный опус*, состоящий из тессер или кубов из мрамора или стекла, расположенных в виде узоров, которые часто включали фигуры.

2. *Opus sectile*, в котором тессеры были разрезаны на различные формы, чтобы сформировать узор, как в маркетри. Богатый сорт, изготовленный из красного и зеленого порфира, получил название *Opus Alexandrinum*.

В других случаях своды и стены были покрыты твердой штукатуркой, обработанной до получения тонкой поверхности, которую полировали и часто украшали настенной росписью.

Стены также были облицованы плитами из цветного мрамора, выбором и обработкой которых римляне очень гордились.

Кроме того, как внешние, так и внутренние стены были украшены резьбой в виде пилястр, арок, лепнины и панелей, инкрустированных арабесками. Эти и другие украшения можно было так легко нанести на бетонную оболочку, что римский декор имел тенденцию становиться обильным и чрезмерно проработанным. В то время как в эллинской архитектуре каждая декоративная деталь была неотъемлемой частью сооружения, римское убранство было чем-то добавленным после завершения строительства. По сути, это было похоже на одежду, подогнанную по форме тела и различающуюся по дизайну и роскоши в зависимости от вкуса и кошелька владельца. Поскольку архитектура в целом была выражением пышности, гордости и могущества, было неизбежно, что богатство декора часто переходило в экстравагантность.

По крайней мере, для непрофессионала реальные формы римской архитектуры представляют меньший интерес, чем то применение, для которого они использовались. Ибо римский гений проявился в практичности, в изобретательности, с которой он расширил сферу архитектуры, чтобы она служила потребностям и идеалам жизни. Следовательно, форма храма перестала занимать главное внимание; истинно монументальный характер римской архитектуры распространен на различные достижения великолепия и полезности.

Планы храма.—План римского храма был круглым, многоугольным или прямоугольным; последний был наиболее распространенным типом. Наиболее хорошо сохранившимся примером является так называемый “**Дом Карре**” в **Ниме** в Провансе, который был возведен во времена правления Адриана (117-138 гг. н.э.). Его форма является излюбленной: псевдопериптеральная, то есть колонны, окружающие боковые части и торцы, не отделены от стен целлы, а встроены в них. Портик имеет глубокий выступ, поддерживаемый десятью отдельно стоящими колоннами. Как обычно в римских храмах, стилозаменимо подиумом, в данном случае высотой около двенадцати футов, который выступает вперед, ограждая ступени входа. Колонны коринфского ордера высотой 32 фута поддерживают антаблемент, длина которого составляет 8 футов от нижних углов

фронтон. Во фризе просверлены отверстия, в которых, как предполагается, были закреплены буквы надписи, а карниз богато украшен.

Другим очень интересным примером в **Ниме** является так называемый **Храм Дианы**, который, вероятно, представлял собой *нимфейум*, или сооружение для цветов, скульптур и фонтанов, пристроенное к некоторым *термам*. На плане изображен центральный зал, обрамленный двумя проходами по бокам; наружные стены лишены колонн. Между тем, внутренние стены центрального зала имеют ряд отдельно стоящих колонн, поддерживающих антаблемент, из которого вытекают изгибы бочкообразного сводчатого потолка. Направленный наружу выступ последнего компенсируется непрерывным изгибом боковых проходов. Вероятно, как мы увидим, такое расположение послужило прообразом для многих романских церквей Южной Франции.

Из круглых храмов наиболее известными примерами являются **храм Матери Матуты в Риме**, **Храм Весты в Тиволи** и **Пантеон**. От **храма Весты на Римском форуме** не осталось ничего, кроме нескольких фрагментов. Первое из названных, расположенное в **форуме Боариум**, является периферийным, состоящим из цилиндрической целлы диаметром 28 футов, окруженной круглой колоннадой из 20 коринфских колонн высотой 34 фута 7 дюймов; все это стоит на подиуме, приподнятом на 6 футов над землей. В случае с храмом Весты в Тиволи коринфские колонны, которых насчитывается 18, на 11 футов ниже. “Причина этого различия, - пишет профессор Банистер-Флетчер,, “поучительна. Храм Матер Матута, расположенный на низком плоском месте, имеет колонны стройных пропорций, чтобы придать ему требуемую высоту; в то время как храм Тиволи, расположенный на краю скалистого выступа и, таким образом, имеющий высокий цоколь, имеет колонны более прочных пропорций”. Еще одно различие обнаруживается в украшении капителей двух храмов листвой; капители **храма Матер Матута** имеют заостренные листья эллинического типа аканта, в то время как в храме Тиволи соблюден римский тип.

Самым известным примером круглой формы, а также самым впечатляющим из римских храмов на современный взгляд, является **Пантеон**. Исследование показало, что круглая часть, или Ротонда, занимает место более раннего нимфея, на южной стороне которого в правление Августа, 27 г. до н.э., Агриппа воздвиг храм, посвященный божествам дома Юлиев, под названием Пантеум (“всесвятый”). Отсюда и надпись на фризе нынешнего портика: “М. Агриппа Л. Ф. Кос. tertium fecit.” Этот храм, у которого, судя по рассказу Плиния, был купол, был разрушен во время большого пожара в А.Д.нашей эры. В

Нынешнее здание было построено Адрианом в 120-124 годах нашей эры. Ротонда занимает, как мы уже говорили, место древнего нимфея, пол которого, однако, был приподнят на 8 футов. Портик Агриппы был перенесен с южной на северную сторону и установлен с фасадом из 8 колонн вместо 10. Всего их 16. Портик поддерживают 16 коринфских колонн, каждая из которых представляет собой гранитный монолит высотой 42½ фута с мраморными коринфскими капителями. Первоначально тимпан был заполнен бронзовыми рельефами, изображающими *гигантомахию*, или битву богов и великанов.

Стены ротонды из цельного туф-бетона, облицованные тонкими кирпичами, имеют толщину почти двадцать футов. Эта масса частично поддерживала купол, а частично допускала восемь ниш, открывающихся изнутри. Одна образует вход, в то время как три других полукруглые в плане, а остальные четыре прямоугольные. Наружные стены, выступающие намного выше основания купола, были облицованы порфиром и мрамором и украшены коринфскими пилястрами и скульптурным орнаментом, значительная часть которого сохранилась до сих пор.

Между тем, именно интерьер здания представляет собой главное впечатление. Здесь стены, которые первоначально были облицованы драгоценным восточным мрамором, простираются на высоту всего двух этажей, увенчанные огромным куполом, высота которого внутри равна его диаметру — сто сорок два с половиной фута. Он украшен сундуками, которые для создания эффекта перспективы укорачиваются в ракурсе, уменьшаясь в ширину по мере подъема. Таким образом, взгляд устремляется вверх, к центральному отверстию на вершине, открытому кругу

диаметром двадцать семь футов, единственному источнику света внутри. “Один огромный глаз, обращенный к Небесам, — безусловно, самая благородная концепция освещения здания, которую можно найти в Европе”. Это похоже на то, как если бы бурное воображение архитектора не терпело ограничений в своем видении и должно было соединить со своим сводом сам небесный свод. В этой великолепной дерзости люди увидели символическую отсылку к древнему поклонению Юпитеру, богу богов, под открытым небесным сводом. Между тем, архитектор, возможно, позаимствовал идею у старого нимфея с его двором, открытым небу. И из этих двух некоторые предпочтут поверить последнему, видя в нем прекрасную иллюстрацию того, как художник может и иногда будет использовать требования практических условий в качестве источника вдохновения для развития своего собственного воображения.

От круглых в плане сооружений мы можем перейти к тем, у которых план имел форму эллипса или включал в качестве своей главной особенности участки круга. К первому классу относятся амфитеатры, а ко второму - различные цирки и театры.

Прототипом всего этого послужил Эллинский театр, при строительстве которого архитектор воспользовался наклонным участком.

С другой стороны, римляне, широко использовавшие арки и своды, не зависели от помощи природы и обычно строили свои цирки, амфитеатры и театры под открытым небом.

Цирк.— Римский цирк был адаптацией эллинского стадиона, который, однако, использовался в основном для спортивных игр, в то время как Цирк использовался для скачек лошадей и колесниц. Самым старым был **Большой цирк**, расположенный между Палатином и Авентином; но больше всего сохранилось руин **цирка Максенция**, рядом с могилой Цецилии Метеллы на Аппиевой дороге. В плане он представляет собой длинный прямоугольник, заканчивающийся на одном конце полукругом. Его окружали ярусы мраморных сидений, поддерживаемые наклонными сводами и внешней бетонной стеной. В конце квадрата располагались *Карцеры*, или конюшни, а по центру прямоугольника тянулся *выступ*, или баррикада, с *метой*, или столбом, на каждом конце для обозначения поворотных точек. “Пасти мету” - римская поговорка, обозначающая большие шансы. Трасса состояла из семи кругов, и на верхней части позвоночника были прикреплены овальные предметы, один из которых удалялся по завершении каждого круга гонки.

Амфитеатр.—Самым великолепным из амфитеатров был амфитеатр Флавиев, известный с восьмого века как **Колизей**, вероятно, из-за колоссальной статуи Нерона, которая когда-то украшала его. Его план эллиптический, главная ось составляет около 615 футов, а более короткая - около 510 футов; в то время как арена, которая имеет овальную форму, имеет 281 фут в длину и 177 футов в ширину. Количество зрителей, которое он мог вместить, обычно указывалось как 87 000; но теперь говорят, что расчет был основан на неправильном понимании записей и был скорректирован до 45 000 мест и 5000 стоянок.

Внешний вид здания состоит из четырех этажей. Три нижних состоят из арок, поддерживаемых промежуточными опорами, которые украшены колоннами соответственно тосканского, ионического и коринфского ордера. Четвертый этаж, который, когда строительство амфитеатра было завершено в А.Д., по-видимому, был деревянным, представляет собой стену, украшенную коринфскими пилястрами. Между ними, выступающими из карниза, были выступы, проткнутые для удержания шестов, которые поддерживали *велариум* или навес. Внушительный характер экстерьера обусловлен не только огромными размерами сооружения, но и различием в единстве, обеспечиваемом применением трех порядков, и великолепно размашистыми линиями антаблементов.

Интерьер представляет собой арену, окруженную гладкой стеной, над которой концентрическими ярусами возвышаются сиденья на высоту двух этажей. Здесь они ограничены стеной, через которую проходят входы на скамьи, в то время как она также служила парпетом на

верхнюю галерею. Четвертый этаж образовывал непрерывный перистиль. Вся площадка для зрителей называлась *cavea*.

Почетным местом был ближайший к арене круг, называемый подиумом, на котором сидели император, сенаторы, главные магистраты, девственницы-весталки и организатор или “Редактор” представления. В амфитеатре в Ниме места на подиуме также были отведены различным гильдиям, названия которых до сих пор написаны на сиденьях с указанием количества мест, зарезервированных для каждой.

Принцип строительства, принятый в Колизее, как видно из плана, заключается в использовании клиновидных опор, расходящихся лучами от арены наружу. Они были соединены сводами, которые спускались к центру, а также концентрическими кольцами, образуя проходы ко всем частям пещеры. Система представляет собой бетонные своды, опирающиеся на опоры из того же материала, причем последние усилены туфом там, где давление было больше, а в местах наибольшей нагрузки - блоками травертина толщиной в четыре фута, обшитыми кирпичом. “Опоры были рассчитаны на одну шестую всей площади здания”.

Театр. Форма римского театра выросла непосредственно из формы эллинского, но была видоизменена в соответствии с изменениями, произошедшими с характером драмы. Религиозное происхождение эллинской драмы было полностью оставлено позади. Больше не было никакого намека на хор; соответственно, круглое пространство оркестра, которое раньше использовалось им, теперь было заполнено местами, отведенными для выдающихся персон. Фактически это стало той частью зрительного зала, которую мы до сих пор называем партерными местами.

Уже в более поздней эллинской драме действие главных действующих лиц, которое первоначально ограничивалось оркестром, все больше и больше распространялось на слегка приподнятую платформу перед проскенионом. Таким образом, это был всего лишь еще один шаг к ограничению действия платформой, которая теперь, когда оркестр был заполнен артистами, была поднята выше от пола и, чтобы вместить игроков, стала шире. Отделение актеров от зрителей было полным.

Авансцена теперь превратилась в фон, представляющий собой фасад в несколько этажей, украшенный пилястрами, зацепленными арками и нишами со статуями. Остатки такой постоянной “сцены” находятся в **Театре Оранже** на юге Франции, где то, что мы сейчас называем сценой, имеет 203 фута в ширину и 45 футов в глубину, обрамленное по концам обратными стенами под прямым углом к авансцене. У вершины стен расположены два яруса кокошников, прорезанных для размещения древков флагов, которые поддерживали веларий.

Ванны.—Общественные бани, *термы*, были такой же неотъемлемой чертой римских городов, как и амфитеатр. Богатые граждане, такие как Мecenат и Агриппа, установили моду на их строительство, и ей последовали императоры, стремившиеся снискать расположение населения. Плата за вход составляла всего четверть *as*— около четверти цента или половины фартинга; и даже от этого отказались некоторые императоры.

Главными **термами** в Риме были термы **Агриппы**, **Нерона**, **Тита**, **Домициана**, **Коммода**, **Каракаллы**, **Диоклетиана** и **Константина**. Многие из них приобретали огромные размеры; например, план **Терм Каракаллы**, занимающий площадь в четверть мили. Помимо собственно удобств для купания, которые включали ванны с горячей водой, паровые ванны, холодильные камеры и ванночки, здесь были комнаты для игры в мяч, спортивные залы, колоннады, библиотеки, театры и открытые корты с тенистыми деревьями.

С двух сторон **терм Каракаллы** выступали длинные *экседры*, или полукруглые ниши, обставленные скамейками, которые, как предполагается, были местами встреч для обсуждения философии и поэзии. Фактически, большие термы были клубами того периода; местом отдыха всех классов, предлагавшим чистоту бедным, роскошь богатым, а также полезные физические упражнения и возможность культурного общения между теми, кто этого желал. Высочайшее мастерство было проявлено в том, чтобы сделать стенки различных камер и резервуаров

непроницаемыми для влаги, провести и нагреть воду, а также обеспечить дымоходы для горячего воздуха.

Базилика.— Столь же характерными для римской жизни были *базилики*. Эти структуры, по-видимому, изначально предназначались для того, чтобы уменьшить загруженность различных форумов и обеспечить тишину, а также защиту от непогоды для ведения бизнеса. Самая ранняя в Риме была возведена в 184 году до н.э. Порцием Катонем; отсюда и название **базилики Порция**. Затем следовали **базилика Фульвия**, **базилика Эмилия** и **базилика Юлия**, последняя из которых была самой большой из пяти, существовавших во времена правления Августа. В 112 году нашей эры Траян построил великую **базилику Ульпия** рядом со своим форумом, а примерно двести лет спустя была возведена сводчатая **базилика Максенция** или **Константина** на Виа Сакра. Всего в одном только Риме насчитывалось около двадцати базилик.

Большой интерес залов базилики заключается в том факте, что из них были заимствованы план и форма раннехристианских церквей. Было высказано предположение, что план базилики был заимствован из плана греческого храма: стены целлы были заменены рядами колонн, выходящих в перистиль, где, в свою очередь, колонны были заменены боковыми стенами. Колоннады, таким образом, превратились в проходы к центральному нефу; вестибюль был сохранен на одном конце и позже стал называться *притвором*, в то время как на противоположном конце выступала апсида. Здесь, в базилике РоМэн, находились места квестора и его заседателей, которые в раннехристианских базиликах занимали епископ и пресвитеры.

В интерьерах римских базилик представлены два типа отделки. В **базилике Константина**, например, колонны нефа были прикреплены к большим опорам, которые поддерживали сводчатые своды, упор которых поддерживался стенами, расположенными под прямым углом к опорам. Эти стены разделяли каждый проход на три *пролета*, соответствующие трем пролет нефа, и над каждым пролет-нишей располагался бочкообразный свод, который, находясь под прямым углом к нефу, служил дополнительной опорой для сводов нефа. Свет проникал через окна в боковых стенах нефов, а также через окна в верхней части нефа, над сводами нефов.

С другой стороны, во внутренней части **базилики Ульпия** ряд колонн, поддерживающих антаблемент, занял место опор с каждой стороны нефа. На антаблементе покоился еще один ряд колонн, увенчанный другим антаблементом, над которым поднимались стены, пронизанные окнами, чтобы поддерживать плоский кессонный потолок. Оба яруса колонн нефа выходили в проход, который, соответственно, имел два этажа, верхний из которых венчал плоский потолок.

Арки, Колонны Победы.Великолепие Рима и других городов получило дальнейшее отражение в Триумфальных арках и колоннах Победы, воздвигнутых в честь императоров и завоевателей. Арка была двух типов: одноарочная и трехарочная. Известным примером первого является **Арка Тита**, построенная в память о взятии Иерусалима в 70 году н.э.. **Примерами трехарочного типа являются арки Септимия Севера и Константина в Риме, а также арка в Оранже**, построенная в 70-х годах н.э.. Фасады были украшены колоннами коринфского или композитного ордера, частично или полностью отделенными, поддерживающими *сломанный* антаблемент, в котором равномерность проекции нарушается выступом над каждой капителью. Над ним находится верхний этаж, известный как *чердак*. Потолок арки был богато отделан кессонами, а стены украшены барельефами, изображающими события триумфа, в то время как на чердаке была надпись, а над ним - статуи или запряженная четверкой лошадей триумфальная колесница (*квадрига*).

Самым известным из всех столпов победы является **Колонна Траяна**, возведенная в связи с его базиликой. Это колонна римско-дорического ордера, установленная на высоком пьедестале, высота которого составляет 147 футов. Шахта диаметром 12 футов у основания окружена винтовой мраморной лестницей, а снаружи ее украшает спиральная лента длиной 800 футов и шириной 3½ фута, украшенная рельефами, представляющими эпизоды победоносных кампаний Траяна против даков. Первоначально она стояла во дворе **базилики Ульпия**, с нескольких галерей

которой скульптуру можно было увидеть. Статуя Траяна, первоначально украшавшая вершину колонны, была заменена бронзовой статуей святого Петра.

Особой опорой имперских времен была Ростральная колонна, воздвигнутая в ознаменование морской победы и украшенная бронзовыми клювами или носами, снятыми с кораблей противника.

Дворцы. Август подал пример строительства собственного дворца, выбрав Палатинский холм, к которому сменявшие друг друга императоры, особенно Тиберий, Калигула, Нерон, Домициан и Септимий Север, добавляли все больше великолепия. Ничего не осталось, кроме руин, которые, однако, показывают, что основными помещениями были следующие: Таблинум, или тронный зал; Базилика, или зал правосудия; Перистилиум, или прямоугольный садовый дворик, окруженный колоннадами; Триклиний, или Банкетный зал; Ларарий, или домашний храм домашних богов, и Нимфеум.

Замечательным примером является дворец Диоклетиана в Спалато, Далмация, построенный в 300 году нашей эры. План, прямоугольный по форме и занимающий площадь в 4 с половиной акра, фактически примерно такой же, как у Эскориала в Испании, по-видимому, был составлен по образцу римского лагеря. Квадратная башня занимает каждый из углов, в то время как три стороны были прорезаны входами, обрамленными восьмиугольными башнями, которые отличались как “золотые”, “железные” и “бронзовые” ворота. От них тянулись дороги с колоннадами, которые сходились в центре, разделяя таким образом территорию на две северные части, вероятно, используемые высшими должностными лицами дома и гостями, и большую южную часть, отведенную под императорский дворец и два храма. Один из них был посвящен Эскулапу; другой, круглый в плане, - Юпитеру.

Архитектура имела несколько устаревший характер, но предлагает некоторые интересные особенности перехода к более позднему романскому стилю. Таким образом, в северных воротах антаблемент не используется, и арки опираются непосредственно на капители колонн.

Хозяйственные постройки. Домашняя архитектура состояла из трех форм: *domus*, или городская резиденция зажиточных людей; *insula*, или городской доходный дом, и загородный дом богача или *вилла*.

Последний термин включает в себя дом и прилегающие к нему красиво обустроенные территории и сады. Колоссальным по масштабу великолепием была **Вилла Адриана**, возведенная в **Тиволи**, где вся площадь составляла семь квадратных миль. Помимо обычных дворцовых апартаментов, в него входили гимнастический зал, термы и театр, расположенные среди террасных садов, перистилей, декоративных водоемов и фонтанов.

Некоторое представление о роскошной вилле римлян в миниатюре можно получить из различных вилл, раскопанных на летнем курорте Помпеи, таких как **Дом Пансы** и **Дом Ветия**. Он представлял собой прямоугольник, ограниченный с трех сторон узкими улочками, а с четвертой - садом. На нижнем этаже располагались магазины, выходящие на улицу, как и во многих современных отелях. Главным входом в сам дом был портик, через который посетитель проходил в *oecus* или приемную. Справа от этого находились помещения кухни, а слева находился *триклиний* или столовая для использования в холодную погоду. Приемная вела во внутренний двор-перистиль, открытый небу, с крытыми колоннадами, которые обеспечивали защиту от солнца, в то время как дождь стекал в *имплювий* или центральную цистерну. На одной стороне двора тянулся ряд *кубикул* или спальных покоев, другой ряд которых тянулся вдоль одной стороны *атриума*. Это также был открытый двор, обставленный имплювием и защищенный от непогоды по бокам расширенными карнизами соседних крыш. Атриум был местом общественной приемной, в котором владелец дома беседовал со своими клиентами и вел дела. Соответственно, у него был отдельный вход с улицы.

Стены основных апартаментов были украшены картинами, многие из которых включали архитектурные особенности; полы были выложены мозаикой, деревянные потолки, вероятно, были расписаны и позолочены, а крыши были сделаны из терракоты. Жилые блоки, называемые

insulae, похоже, предвосхитили наши современные многоквартирные дома, поскольку они были многоэтажными и вмещали множество семей. Вероятно, они предполагали мало удобств, как мы понимаем их сегодня; например, насущная потребность в воде удовлетворялась общественными фонтанами, которые поставляли питьевую воду, и общественными банями, которые обеспечивали чистоту и здоровье.

Мосты, Акведуки.—Среди великих общественных работ, выполненных римлянами, были дороги, акведуки и мосты; и, хотя это были, строго говоря, инженерные шедевры, использование арки в последних двух сооружениях делает их частью архитектурного величия. Видимыми знаками и даже символом римской цивилизации были дороги, которые прокладывали себе путь к границам Империи, насколько это было возможно, с прямоотой, не обходившей никаких препятствий, и с прочностью фундамента, которая во многих частях мира сохранилась и по сей день. И соответствующая прочность в сочетании с достоинством простоты конструкции характеризовали мосты. Лучшее всего сохранился в Италии пятиарочный **мост Римини**, в то время как впечатляющие образцы можно найти в любимой провинции Испании; например, в **Кордове** и **Толедо**.

Римляне расточительно пользовались водой как в целях роскоши, так и по необходимости. Они поняли простой гидравлический закон, согласно которому вода в трубах поднимается до своего первоначального уровня, и применили эту систему в своих зданиях. Но поскольку трубы из свинца и бронзы были дорогостоящими и не слишком долговечными, они, насколько это было возможно, обходились без их использования, подавая воду по высоким акведукам с перепадом высот, как рекомендовал Витрувий, 6 дюймов на 100 футов, так что вода подавалась с высоты в то место, где это было необходимо. Канал, построенный из бетона, облицованный цементом, проходил по ряду бетонных арок, облицованных кирпичом; арки были огромной высоты и иногда в несколько ярусов. **Анио Новус**, построенный в 38 году н.э., имел длину **шестьдесят две мили и въезжал в Рим по аркам, пронесенным надводой** Клавдия, которая была возведена в то же время и до сих пор является одним из источников водоснабжения Рима. Однако лучшим из существующих примеров является так называемый **Пон-дю-Гар**, недалеко от **Нима**, который является частью акведука длиной двадцать пять миль. На расстоянии около 900 футов он состоит из трех ярусов арок, пересекающих долину на высоте 180 футов над рекой Гард.

В заключение, гений римского архитектора заключался в его организаторской способности, которая позволила ему взять принципы эллинской архитектуры и применить их к самому разнообразию требований. То, что его архитектура потеряла в утонченности, она с лихвой приобрела в гибкости и изобретательности, создав при этом для себя неповторимое структурное величие. Это возродило эллинский стиль, который грозил превратиться в бесплодный стиль, и создало стиль, который не только был в высшей степени компетентен для удовлетворения потребностей своего времени, но и доказал свою способность к дальнейшему развитию в соответствии с новыми потребностями. В нем были задействованы принципы, которые оказали влияние на романскую и, следовательно, на готическую архитектуру, стали источником, из которого возникла архитектура эпохи Возрождения, и даже в наши дни все еще способны к новому и активному использованию.

КНИГА IV

ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

ГЛАВА I

РАННЕХРИСТИАНСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ПО МЕРЕ ТОГО, КАК могущество Рима ослабевало и империя распадалась, сила христианства возрастала и распространялась, а организация Церкви укреплялась. Непосредственные последователи Христа ожидали повторного явления своего Господа в качестве еврейского Мессии. Павел, однако, учил, что в глазах Христа не было различия между евреем и язычником, и рассматривал христианство как философскую этическую систему, применимую ко всем расам и положению богатых и бедных. Его точка зрения возобладавала, и христианство стало великой прозелитической силой.

Его идея всеобщего братства особенно привлекала массы, в то время как мужчины и женщины высших классов были привлечены его идеалами лучшей и более чистой жизни. Ибо тот период был периодом социальных волнений и опустошения старых верований и стандартов поведения. Расточительство подрывало жизненно важные органы государства и общества, и потребность в новых моральных идеалах была настоятельной. “Ничто в христианстве не восхваляло его для всех, и никому оно не было обязано своей победой, кроме того факта, что оно отвечало большему разнообразию потребностей и удовлетворяло их более удовлетворительно, чем любое другое движение того Времени”.

Его росту еще больше способствовало прозелитическое рвение его приверженцев. Христианство распространилось не только по всей Римской империи в Европе, но и закрепилось в Малой Азии и Северной Африке, пустив прочные корни, особенно в Египте, интеллектуальном центре Империи, и распространившись даже на германские племена, которым предстояло стать завоевателями Рима.

Более того, ее власть укреплялась благодаря ее организации. Вначале каждая община была независимой. У него были свои служители, дьяконы, которые заботились о бедных; старейшины или пресвитеры, которые, как совет церкви, заботились о ее интересах; и его надзиратель, епископ, или епископ, глава пресвитеров. Со временем, по мере того как церковь данного города рассылала филиалы в соседние города и сельские округа, епископ родительской общины стал обладать властью над группой конгрегаций. Со временем епископы провинции научились обращаться за советом к высшему духовному лицу столицы провинции, которое приобрело высокое значение “Митрополита”. И выше него по достоинству стояли “Патриархи” таких городов, как Антиохия и Александрия, в то время как наибольшее влияние приобретал епископ Рима. “Короче говоря, управление Церковью становилось монархическим”. (Ботсфорд.)

Константин, признавая преимущество объединения с такой организацией, издал в 313 году Миланский эдикт, который ставил все религии в равное положение. Более того, чтобы положить конец разногласиям, которые угрожали разрушить организацию Церкви, он созвал в Никее совет представителей всех великих ветвей Церкви для принятия решения о вероучении, которое должно было быть приемлемым для всех.

Ибо с ростом Церкви христианство стало обременяться доктринами, которые затвердели в догмы, и к этому времени разгорелся спор по поводу соперничающих догм, отстаиваемых двумя служителями Церкви в Египте, Афанасием и Арием. Оба считали, что Иисус Христос был Сыном

Божьим, но Арий утверждал, что Он произошел от Отца и, следовательно, был вторым после последнего, в то время как Афанасий провозглашал абсолютное равенство Отца и Сына. Никейский собор объявил последнее учение ортодоксальным и заклеил арианство как ересь. Никейский символ веры, в котором воплотились православные, был принят на Западе, но на Востоке продолжали придерживаться арианской догмы.

Однако, помимо своего отношения к этому вопросу, Никейский собор был событием огромной важности. Этот первый Вселенский Собор, или Собор, представляющий весь христианский мир, не только стал наглядным уроком повсеместного могущества Церкви, но и возвысил духовенство до высокого положения духовной власти среди мирских забот того времени.

Константин на смертном одре принял христианскую веру. Примерно пятьдесят лет спустя Феодосий сделал христианство единственной религией государства, и языческие храмы были закрыты.

Постепенно духовная сила Церкви укреплялась мирской. Начало этих перемен иногда датируется поступком франкского короля Пипина, к которому папа обратился с просьбой остановить нападение лангобардов, затем выдвинувшихся на юг из своих владений в Северной Италии и угрожавших Риму. Пепин отогнал их назад и передал значительный кусок территории папе римскому, чтобы увеличить так называемое “Наследие Святого Петра”. Последнее, с этого времени, стало источником растущего богатства, что позволило папам содержать армии и играть роль принцев в мире политики.

Между тем светской власти Западной церкви, сосредоточенной в папстве, помог перенос Константином столицы империи в Константинополь. Этому способствовали два обстоятельства. К этому времени Сенат утратил даже видимость власти, и реальным источником правления было согласие армий. Во-вторых, границам, которым в основном угрожали, угрожали восточные. Соответственно, Константин выбрал местом строительства Нова Рома, древнегреческий город Византии. Здесь тоже были свои семь холмов, занимавших мыс между Золотым Рогом и Мраморным морем, место, защищенное и украшенное природой и уже ставшее важными воротами торговли, как по морю, так и по суше, между Европой и Востоком. Константин спланировал новый город Константинополь по обширным линиям и подал пример великолепного строительства, которое продолжили его преемники; так что Константинополь в течение тысячи лет оставался восточным оплотом европейской цивилизации, пока не был завоеван мусульманами в 1453 году.

Одним из результатов этой смены столицы было, во-первых, то, что Империя постепенно разделилась на Восточную и Западную; во-вторых, то, что Константинополь стал центром культуры, а с наступлением темноты на Запад - почти единственным прибежищем науки и искусств. Вначале римские архитекторы определяли характер нового города, но даже тогда ремесленники, выполнявшие работы, были либо византийцами, либо греками, привлеченными в новый город из разных частей Эллады и Малой Азии. В результате архитектура и другие виды искусства постепенно приобрели новый характер, который для удобства стилизован под византийский. В случае архитектуры он представляет собой смесь римского, греческого и восточного; и включает, как мы увидим, переработку старых принципов в новом духе изобретательства.

Этому изменению способствовал контакт Византии с восточной и африканской цивилизациями. Ибо по мере того, как Западная империя теряла силу, Восточная росла, расширяя свое влияние в Азии, где она вступила в конфликт с парфянами и персами, а также вдоль северного побережья Африки. Митрополит-епископ Византии стал для Восточных Церквей тем же, чем митрополит-епископ Рима был для Западных; и осуществлял духовное руководство Коптской церковью в Александрии, Сирийской церковью в Антиохии, несторианской церковью в Ктесифоне и Армянской церковью в Азии. На этой широко раскинувшейся территории процветало

религиозное искусство, окрашенное в каждой местности расовыми влияниями, и все эти влияния в той или иной мере отразились на столице Византии.

Тем временем на Западе Церковь трудилась над реорганизацией устоявшегося общества, способствуя укреплению власти. В качестве примера можно привести объединение франкских племен в некое подобие нации. К 486 году они нашли великого вождя в лице Хлодвиг, который повел их через Рейн, победил римлян при Суассоне и продолжил распространять свою власть на Галлию. Чтобы укрепить свою власть, он женился на Клотильде, принцессе бургундских готов, и принял ее христианскую веру. Случилось так, что она исповедовала ортодоксальную веру, в отличие от большинства бургундов и других германских племен, живших в то время в Галлии, которые были арианами. Следовательно, Римская церковь перенесла всю тяжесть своего влияния на сторону Хлодвиг и помогла ему основать монархию во Франции, которая сохранила титул Меровингов, названный так по имени Меровеха, деда Хлодвиг.

Со временем могущество королей-Меровингов пошло на убыль, пока фактической властью не овладел управляющий королевским двором, мэр дворца. Постепенно эта должность стала наследственной в династии правителей, известной как Каролинги или династия Карлов. Первым великим Карлом был мэр Чарльз по прозвищу Мартель или Молот; последним - Карл Великий. Первый получил свое название от сокрушительных ударов, которые он наносил своим врагам, особенно сарацинам, последователям Мухаммеда, которые к этому времени (732 г.) вытеснили вандалов на северном побережье Африки, покорили вестготов в Испании и угрожали Франции. Карл встретился с ними при Пуатье или Туре и, одержав полную победу, спас христианство в Европе.

Карл остался просто мэром; но титул короля принял его сын Пипин, который сначала был избран франками, а затем помазан Церковью, взошед таким образом на трон с согласия папы римского. Мы уже отмечали, как он выплатил долг. Ему наследовал его сын Карл Великий, мечтой которого было основать империю на руинах римской империи. Это было осуществлено до такой степени, что он распространил франкское владычество на Германию, до Эльбы и Италию. В последней названной стране он покорил лангобардов и ознаменовал полноту завоевания, надев железную корону Ломбардии. В Рождество 800 года н.э., когда он преклонял колени во время молитвы в церкви Святого Петра в Риме, папа Лев III короновал его императором римлян.

Целью Карла Великого было установить свое правительство по римским образцам, с этой целью он вновь ввел римские законы и методы цивилизации и постановил, что официальным языком должна стать латынь. Столицей он выбрал город Ахен-Экс-ла-Шапель.

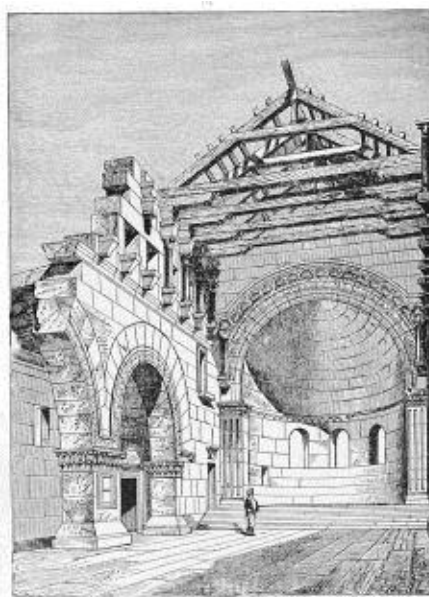


S. APOLLINARE NUOVO, RAVENNA

Показаны классические колонны и “Импост”: Мозаики; Триумфальная арка и апсида. [Стр. 201](#)

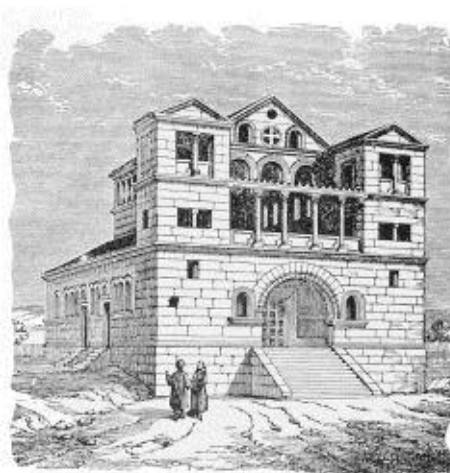


Первоклассная церковь Святого АПОЛЛИНАРИЯ, РАВЕННА
Внешний вид апсиды. Отдельно стоящая колокольня. [Стр. 201](#)



ЦЕРКОВЬ КАЛЬБ-ЛАУЗЕХ, СИРИЯ

Изображена Апсида, Деревянная крыша, поддерживаемая небольшими колоннами на карнизах; Круглые арки на опорах. [Стр.](#)



ЦЕРКОВЬ ТУРМАНИНА, СИРИЯ

Зачатки последующей романской и готической обработки Западного фасада. С. 200

ГЛАВА II

РАННЕХРИСТИАНСКАЯ И ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Когда Константин провозгласил "Церковный мир" и христиане получили возможность открыто молиться, началась эпоха церковного строительства, во главе которого стоял сам император. После эдикта Феодосия, сделавшего христианство государственной религией, многие языческие храмы были приспособлены для целей христианского ритуала, или их колонны и декоративные элементы были использованы для строительства новых церквей. Первая практика объясняет сохранение Парфенона, Эрехтейона и Храма Тесея в Афинах. Пример метода обращения можно проследить в **кафедральном соборе Сиракуз, Сицилия**, который занимает место древнего храма. Стены были построены между дорическими колоннами перистиля, в то время как стены целлы были пробиты таким образом, чтобы сообщаться с перистилем, который, таким образом, служил проходами. Другим примером является храм в **Афродизиасе**, в Карии, Малая Азия, где стены целлы были полностью сняты, а снаружи перистиля были возведены перегородки для образования проходов, в то время как для увеличения длины нефа передние и задние колонны портика были установлены на одной линии с остальными.

План базилики.—Эти изменения совпали с общим принятием плана базилики в случае строительства новых зданий. Ибо раннехристианские церкви проявляют очень мало внимания к внешнему виду. Внимание было сосредоточено на интерьере, на приспособлении его для ритуального служения кораблю и на его украшении, и обоим этим объектам план базилики способствовал с наибольшей готовностью.

Самым ранним примером в Риме церкви такой планировки является церковь **Святого Иоанна Латеранского**, которая, однако, была полностью реконструирована последующими пристройками. Следующей по времени была **кафедральная церковь Святого Петра**, возведенная недалеко от того места, где святой принял мученическую смерть в цирке Нерона. Он был снесен в 1506 году, чтобы освободить место для нынешнего собора, строительство которого было начато Юлием II; но внешний вид его главного фасада известен по фреске Рафаэля "Инсендио дель Борго" в станце Ватикана, и есть запись о его плане. Последнее показывает, что к зданию базилики вел атриум, окруженный либо колоннадами, либо аркадами, заключающими прямоугольное пространство, открытое небу, с фонтаном в центре. Водой верующие окропляли себя - символ очищения, до сих пор хранящийся в сосуде со "святой водой", который ставят у входа в римско-католические церкви.

Торцевая аркада, примыкающая к собственно церкви, использовалась кающимися и называлась *притвором*. Корпус церкви был разделен, как и в залах базилики, на центральный неф и боковые нефы — последние иногда двойные. Поперек конца нефа простиралась *бема* или святилище, соответствующее возвышенному и закрытому пространству для тяжущихся сторон и юристов в базилике. Его концы выступали за линию главного здания, образуя рудиментарные трансепты, которые, возможно, использовались как ризницы для облачения духовенства и сохранения священных сосудов и других ритуальных предметов. Центральная часть бемы была приподнята и занята алтарем, который был увенчан *балдахином* или балдахином, опирающимся на четыре колонны. За алтарем находилась апсида, вдоль которой стояли сиденья; места римских заседателей теперь занимали пресвитеры, в то время как центральное место квестора или претора превратилось в епископский трон. Ибо переход последнего на сторону хора произошел позже.

Исполняющий обязанности священник стоял за алтарем, лицом к прихожанам и на восток. Ибо пока главный фасад не был западным, что представляет интерес, если вспомнить, что в то время как эллинские архитекторы строили по четырем сторонам света и делали главный вход с востока, римляне были безразличны к вопросу ориентации.

В некоторых случаях, как у **Святого Кlemente в Риме**, помещение для хора выступало из бемы в неф. Он был обнесен низкими сетчатыми стенами, называемыми *Канчелли* (откуда и произошло слово "алтарь"); боковые стены выступали вперед, чтобы обеспечить место для двух столов для чтения, или *амвонов*; соответственно, для *амвона* и Послания *амвона*.

Обработка колонн.—Существовало два способа обработки колонн. В церквях более раннего типа проходы были перекрыты арками, в то время как проходы нефа поддерживали антаблемент. Но для этого потребовалось узкое межколонное пространство, значительно загораживающее обзор. Соответственно, возникла практика размещать колонны дальше друг от друга и увенчивать их арками. Считается, что первый пример такого использования *аркад* в нефе произошел в северной галерее **Дворца Диоклетиана в Спалато, Далмация**. Оба метода продолжали применяться и иногда комбинировались в одном здании. Над антаблементом или арками, в зависимости от обстоятельств, располагался высокий участок стены, возвышающийся над уровнем крыши придела, пронизанный рядом *окон* второго этажа. Неф и проходы заканчивались арками, причем первый, главный вход в святилище, назывался Триумфальной аркой. Крыши были деревянными; крыша нефа поднималась к коньку и заканчивалась на каждом конце фронтоном, в то время как скат из-под верхнего этажа прикрывал боковые проходы. Строительные работы по устройству крыш обычно скрывались внутри за плоскими потолками с балками и кессонами.

В отделке интерьера использовались старинные колонны, которые иногда приспособляли к их новому месту путем вырубки или удаления оснований. Стены над аркадой или антаблементом нефа были украшены мозаикой, которая также украшала пространство над Триумфальной аркой и полукупол апсиды. Полы были покрыты геометрическими узорами из мрамора, вырезанного из колонн и других античных фрагментов.

Основными примерами базиликанских церквей, все еще существующих в **Риме**, являются **церкви Святого Павла без стен, церкви Святого Кlemente и церкви Святой Марии Маджоре**. Первая названная церковь имеет современную постройку, завершенную в 1854 году, но сохраняет план и размеры более старой церкви, которая была уничтожена пожаром в 1823 году. Строительство было начато в 380 году Феодосием по плану, в точности повторяющему план старого собора Святого Петра, за исключением того, что трансепты бемы были уменьшены, а атриум заброшен, остался только притвор. Его строительство и украшение продолжили другие императоры и многие папы, щедрость последних увековечена в серии портретных медальонов пап, которые тянутся полосой над аркадными арками по обе стороны нефа. Пространство стен над ними облицовано редким мрамором, обрамляющим панели с картинами, изображающими случаи из жизни святого Павла. Среди несколько чрезмерной роскоши интерьера ощущение более

древнего характера базиликанской церкви сохраняется в мозаиках пятого века, украшающих триумфальную арку, и в мозаиках апсиды, датируемых началом тринадцатого века.

Церковь Святой Марии Маджоре представляет собой оригинальный базиликанский план нефа и отдельных нефов, из каждого из которых в эпоху Возрождения был пристроен квадратный придел, увенчанный куполами, придающими плану форму креста. Но внутреннее убранство нефа датируется временем правления Сикста III в четвертом веке и показывает с каждой стороны ряд ионических колонн, поддерживающих антаблемент. Над ним, как и над триумфальной аркой, находятся мозаики пятого века.

The **Церковь Святого Клементе** примечательна сохранением атриума, а также завершением нефов в апсидах, что наводит на мысль о византийском влиянии.

Круглые и многоугольные планы.—В дополнение к базиликанским постройкам этого периода были некоторые, имевшие круглую или многоугольную планировку, подсказанную, вероятно, круглыми храмами и гробницами римлян. Они применялись в раннехристианскую эпоху как к гробницам, которые в некоторых случаях впоследствии были преобразованы в церкви, так и к баптистериям. Последние представляли собой самостоятельные здания, названные так из-за того, что поначалу их использовали исключительно для совершения таинства крещения. Однако в более поздние времена вошло в обычай размещать купель внутри церкви; однако уже в одиннадцатом веке был возведен знаменитый **Флорентийский баптистерий**, в котором и по сей день крестят каждого ребенка, родившегося в городе.

Примерами круглых или многоугольных построек в Риме являются Баптистерий, входящий в группу зданий **Святого Иоанна Латеранского**, гробница **Святой Констанцы**, дочери Константина, которая была преобразована в церковь в 1256 году, и церковь **Святого Стефано Ротондо**.

Общий характер римской гробницы представлял собой круглую массу, наложенную на квадратный подиум. Цилиндрическая громада иногда украшалась пилястрами, поддерживающими антаблемент, а иногда была окружена перистилем, в то время как ее крыша, как правило, была конической.

В раннехристианской архитектуре был разработан этот принцип построения. Перистиль был обнесен внешними стенами, а нижнюю часть стен цилиндрической массы заменили колонны. Так, в **баптистерии Святого Иоанна**, который был назван **Баптистерием Константина**, коническую крышу поддерживает круг из восьми колонн в два этажа.

The **Гробница Святой Констанцы** имеет купол, который опирается на двенадцать пар гранитных колонн, в то время как стена круглого прохода имеет шестнадцать углублений попеременно апсидальной и прямоугольной формы, одно из последних открыто, образуя вход. Саркофаг святого, который раньше занимал одну из ниш, сейчас находится в музее Ватикана. На его боках вырезаны гении, собирающие виноград — мотив, который также представлен в мозаиках, украшающих своды круглого нефа церкви.

Церковь Святого Стефано Ротондо, хотя и значительно уменьшенная по сравнению со своими первоначальными размерами, считается по-прежнему самой большой круглой церковью из существующих. Стена цилиндра, увенчанная деревянной конической крышей, опирается на круглый антаблемент, поддерживаемый античными колоннами. Когда Симплиций построил его в пятом веке, он был окружен двойными круглыми проходами, перекрытыми покатой крышей. Последний поддерживался колоннами и арками, в то время как внешняя стена была украшена пилястрами. Следы их все еще заметны; в остальном внешний проход исчез, и нынешний внешний вид представляет собой замуровку пространств между колоннами. Это было сделано Николаем V в пятнадцатом веке, к тому времени здание, некогда богато украшенное мраморной облицовкой и мозаикой, пришло в упадок. Его боковые стены сейчас покрыты ужасно натуралистичными сценами мученичества, выполненными в конце семнадцатого века.

Сирийские примеры. Сирия открыла исследователям, среди которых покойный маркиз де Вогюэ и доктор Х. К. Батлер из Американской археологической экспедиции, ряд интересных памятников, как гражданских, так и религиозных, возведенных между третьим и восьмым веками. В то время как детали лепнины и орнамента, по-видимому, были скопированы с римских останков, методы строительства были разработаны самими строителями. Они, по-видимому, сохранили финикийское предпочтение использовать самые крупные камни, которые можно было добыть, перевезти и установить на место. Таким образом, арки часто вырезались из цельного камня, и когда использовались вуссуары, они были либо немногочисленны, либо, если их было много, большой высоты и глубины. Большие каменные плиты также использовались для кровли, особенно в домах. Имитируя античные детали, архитекторы, по-видимому, почти не осознавали их конструктивного происхождения или значения; например, капитель и половина древка колонны были вырезаны из одного куска камня, в то время как остальная часть древка и основания были вырезаны из другого. С другой стороны, они выработали для себя определенные изящные особенности строительства, как, например, в аркадах своих базиликанских церквей, в которых колонны иногда заменялись большими прямоугольными опорами, несущими арки большой ширины. Пример этого впечатляющего метода можно найти в интерьере **церкви Кальб-Лаузе**. Это соответствует более крупной **церкви Турманина**, западный фасад которой демонстрирует очень независимый дух дизайна. Он имеет широкий арочный вход, обрамленный двумя квадратными башнями, соединенными над дверным проемом открытой галереей с колоннами.

Соответствующая изобретательность отличала их использование базиликанского плана. Прекрасным примером является большая **церковь Святого Симеона Столпника в Калат-Семане**. Ядром плана является восьмиугольный двор, открытый небу, в центре которого стоял столб, на котором святой провел тридцать лет своей жизни. Этот двор образует пересечение четырех прямоугольных крыльев, расположенных в форме креста, каждое из которых имеет базиликанскую форму, неф и проходы восточного заканчиваются апсидами.

Еще один очень интересный план встречается в **соборе в Боре**. Он представляет собой круг, вписанный в квадрат, в углах которого расположены выступающие из круга апсидальные углубления. Более того, с восточной стороны площади выступают три коротких прямоугольника, заканчивающихся апсидами, которые предполагают продолжение нефа и проходов, прерванных кругом. От этой церкви не осталось ничего, кроме фундамента. Между тем, **церковь Святого Георгия в Эсре** имеет аналогичный план и увенчана высоким эллиптическим куполом. Предполагается, что эти две церкви были прототипами **св. Сергия в Константинополе** и **св. Витале в Равенне**, о которых будет рассказано позже, и многих соответствующих церквей византийской архитектуры.

Равенна.—В развитии раннехристианской архитектуры очень интересную роль сыграла Равенна. Ибо этот город, расположенный на Адриатическом море (хотя с тех пор море отступило на расстояние шести миль), был главным портом, через который торговля Константинополя или Византии поступала в Италию. Соответственно, некоторые гробницы и церкви представляют собой сплав византийского и сирийского влияний с римскими. Переход от базиликанского типа особенно заметен в характере плана и появлении куполов.

Таким образом, **Баптистерий Равенны** представляет собой восьмиугольное сооружение, увенчанное куполом из полых плиток. **Гробница Галлы Платидии** имеет крестообразную форму в плане с фонарем, поднятым над пересечением рук креста. Фонарь пронизан четырьмя окнами и увенчан куполом, опирающимся на подвесные механизмы — метод строительства, характерный для Византии, который будет рассмотрен ниже.

Когда Теодорих Великий, король остро-готов и правитель Северной Италии, выбрал Равенну своей столицей, он построил **церковь Святого Аполлинария Нуово**, импортировав двадцать четыре мраморные колонны из Константинополя и наняв византийских художников и ремесленников. Планировка базиликанская, хотя атриум и апсида были удалены в результате

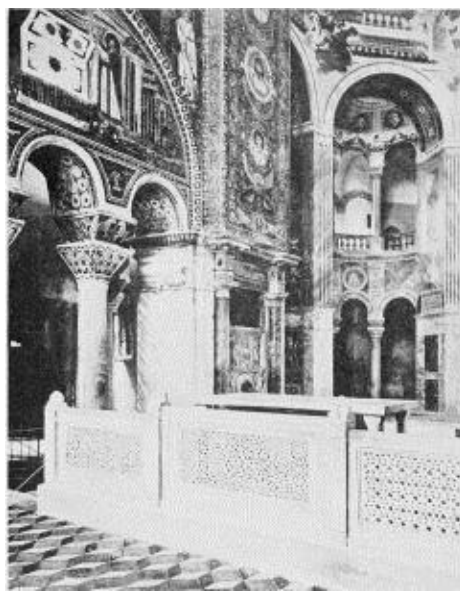
последующих переделок, но интерьер богато украшен византийской мозаикой. Последние также украшают более крупную базиликанскую **церковь Святого Аполлинария**, названную так из-за ее расположения недалеко от порта. Его колонны также отличаются характерными византийскими чертами *самозваного блока*, которые будут описаны позже.

После смерти Теодориха в 536 году император Юстиниан через своего полководца Велизария изгнал готов из страны, сделав Равенну политической столицей Италии под властью экзарха. Затем была построена, вероятно, как Придворная церковь, знаменитый образец византийского влияния, **церковь Святого Витале**. Мы вернемся к этому после рассмотрения того, что связано с византийским стилем.

Византийский.—Термин "византийский" применяется к стилю архитектуры, постепенно развивавшемуся в Византии после того, как Константин в 324 году нашей эры перенес столицу Римской империи в этот город. Его отличительными особенностями являются использование кирпича и камня вместо бетона; использование перекрытий в сочетании с колоннами и арками; характер резного орнамента, нанесенного на поверхности, и, что наиболее важно, система перекрытия прямоугольных пространств куполами. Своего наивысшего расцвета она достигла при императоре Юстиниане, между 527 и 565 годами.

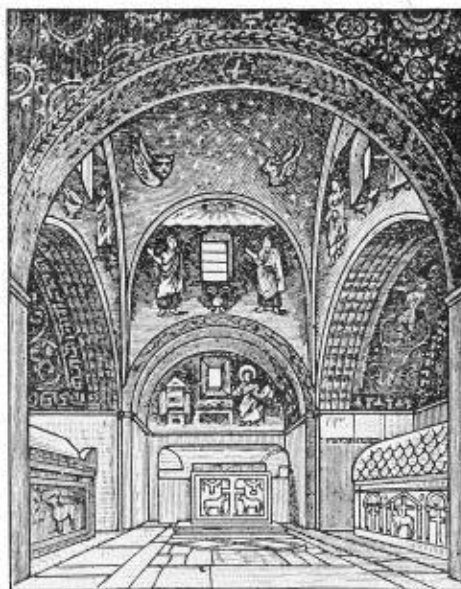
Стиль был результатом эволюции; продуктом сочетания принципов строительства, заимствованных из римской, раннехристианской и сирийской архитектуры, а также из традиционных методов иранских строителей Ассирии; в вопросах декора на него повлиял роскошный вкус Востока.

Любимым материалом византийских строителей была кирпичная кладка; кирпичи были толщиной в полтора дюйма, как у римлян, и укладывались между слоями раствора такой же толщины. В случае карнизов кирпичи были отформованы по требуемым контурам, а при использовании для опор колонн имели круглую форму. Строительный раствор состоял из песка, извести и толченой керамики, черепицы или кирпича. За исключением мраморных колонн, которые были вырезаны и установлены каменщиками, вся предварительная работа была выполнена каменщиками, которые возвели весь "каркас" здания. Когда она высохла и осела, каменщики и декораторы завершили работу, облицовав стены, купола и фронтоны внутренних помещений мрамором или мозаикой.



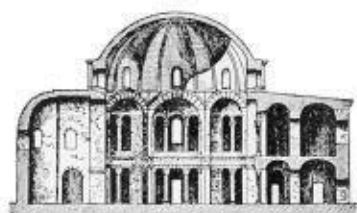
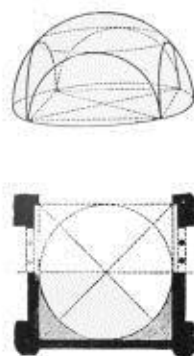
Из ВНУТРЕННИХ РАЙОНОВ САН-ВИТАЛЕ, РАВЕННА

ИЗОБРАЖЕН "САМОЗВАНЕЦ" НАД КОЛОННОЙ И УКРАШЕНИЕ.



ГРОБНИЦА ГАЛЛЫ ПЛАЦИДИИ, РАВЕННА

[С. 201](#)

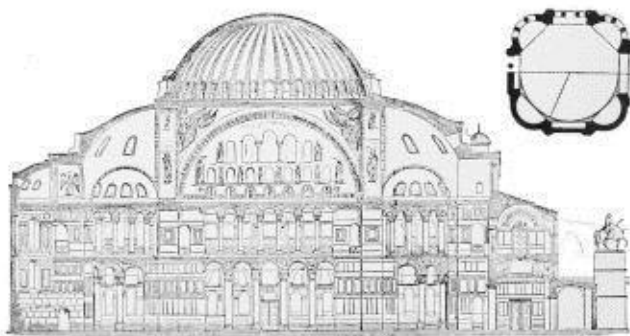


ДИАГРАММА

, ПОКАЗЫВАЮЩАЯ, КАК МАЯТНИКИ, ОПИРАЮЩИЕСЯ НА ЧЕТЫРЕ УГЛА КВАДРАТА, ОБРАЗУЮТ КРУГЛОЕ ОСНОВАНИЕ для купола. Стр. [205](#)

ФРАГМЕНТ СВ. СЕРГИЯ И ВАКХА, КОНСТАНТИНОПОЛЬ

, ПОКАЗЫВАЮЩИЙ РИФЛЕННЫЙ ИЛИ ДЫНЕОБРАЗНЫЙ КУПОЛ, ПОДДЕРЖИВАЕМЫЙ ВОСЕМЬЮ АРКАМИ И “КОСОГОРАМИ”. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ФОНАРИ КРУГЛОГО КУПОЛА. Стр. [206](#)



СЕКЦИЯ Святой СОФИИ, КОНСТАНТИНОПОЛЬ

ИЗОБРАЖЕН ПОДВЕСНОЙ КУПОЛ. Стр. 207. НЕБОЛЬШАЯ ДИАГРАММА СПРАВА ПОКАЗЫВАЕТ, КАК БЫЛ СДЕЛАН КУПОЛ, ОПИРАЮЩИЙСЯ НА ВОСЕМЬ ОПОР, ОКРУЖАЮЩИХ ВОСЬМИУГОЛЬНИК, С ПОМОЩЬЮ НИШ ИЛИ ВЫСТУПОВ.



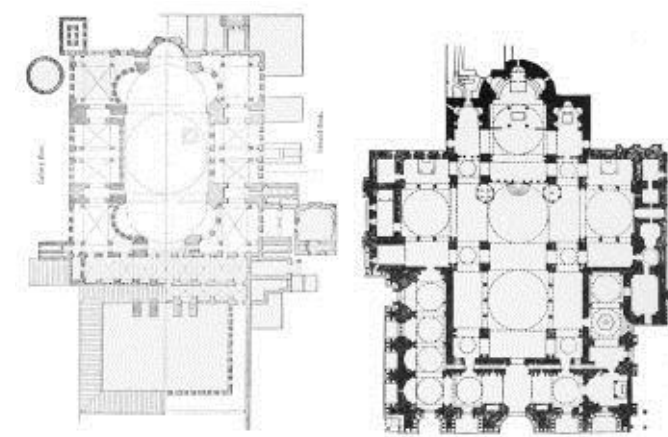
ВНЕШНИЙ ВИД Святой СОФИИ

Показаны Огромные контрфорсы, поддерживающие напор Купола. Минареты, добавленные позже, имеют характерно турецкий тип. [С. 207](#)



ИНТЕРЬЕР Святой СОФИИ

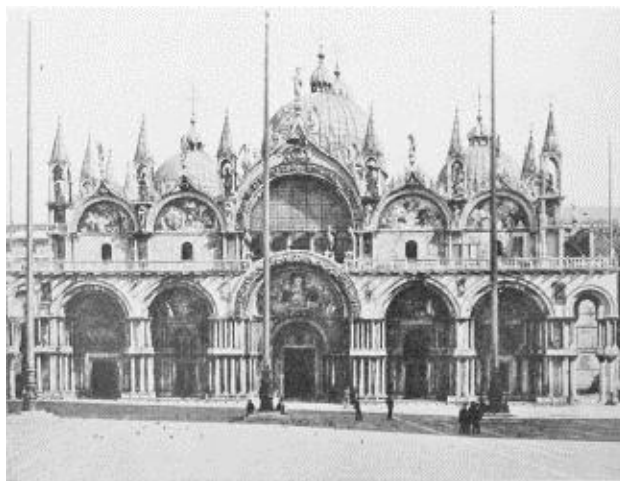
Показаны подвесные механизмы и три Купольные арки (две из которых закрыты и пронизаны огнями). Обратите также внимание на Кольцо из огней вокруг горловины купола. С. [202](#), [205](#), [207](#)



ПЛАН Святой СОФИИ ПЛАН С. МАРКА, ВЕНЕЦИЯ

[П. 208](#)

[Стр. 209](#)



ВНЕШНИЙ ВИД РЕСТОРАНА S. MARK'S, ВЕНЕЦИЯ

ПОКАЗАНЫ ГОТИЧЕСКИЕ ДЕТАЛИ, НАЛОЖЕННЫЕ НА ВИЗАНТИЙСКИЙ ДИЗАЙН. С. [209](#)

Полы были вымощены ярко раскрашенным мрамором, как в *opus sectile* или *opus Alexandrinum*. Кроме того, на стены был нанесен мрамор, нарезанный тонким шпоном и расположенный так, чтобы его прожилки образовывали симметричные узоры. Мрамор, опять же, но с резным орнаментом, покрывал откосы арок, архивольты и шпандрели, в то время как своды были украшены великолепной мозаикой, состоящей из фигур и орнаментов, выполненных из эмалированного стекла на золотом, голубом или, реже, бледно-зеленом фоне.

Цвет был главным мотивом внутреннего убранства, и этой цели была подчинена резьба. Орнамент был выполнен с очень низким рельефом, растекаясь по поверхности замысловатыми узорами, которые наводят на мысль о тонком обогащении кружева. Лепнину заменили полосами мозаики или мрамора, резными или гладкими. Главным мотивом резного орнамента было сочетание аканта и гимния. Обработка и того, и другого была скорее эллинской, чем римской; листья имели заостренные концы; но в них были проделаны глубокие каналы и просверлены глубокие отверстия в местах распускания листьев. На самом деле, использование сверла и стамески было характерно для византийской резьбы и подчеркивает намек на то, что орнамент выпуклый, а не нанесенный, как в римском декоре. Общей плоскостности орнамента соответствует строгость контуров лепнины, наводящая на мысль об азиатской томности и резко контрастирующая с энергичными профилями классической архитектуры. Действительно, впечатление от всей схемы декора скорее мягкое, поскольку резьба сливается с цветом, а цвет становится более глубоким и сияющим и, наконец, переходит в золото или лазурь сводов.

Когда запас античных колонн был исчерпан, византийские архитекторы начали им подражать, но вскоре отошли от классического типа. В некоторых случаях капитель сохранила что-то от ионического или коринфского стилей; но постепенно выработался новый тип, который отличался тем, что был выпуклым снаружи, а не вогнутым. Мотивом, по-видимому, было придать дополнительную опору арке, для чего *самозванец* был, как следует из названия, “установлен” на капитель. Он состоит из блока, который выступает за края капителя, чтобы соответствовать дополнительной толщине стены, и может представлять собой, как было высказано предположение, сохранившуюся часть архитрава демонтированного антаблемента. В украшении капителей листву иногда заключали в рамки из переплетений, или последние принимали форму корзины, на которую садятся птицы.

Подвесной купол.— Теперь мы должны рассмотреть наиболее характерную черту византийской архитектуры — Купол. Короче говоря, за 200 лет, отделявших Юстиниана от Константина, византийские архитекторы усовершенствовали принцип возведения купола, с помощью которого они увенчивали квадратный план кругом купола.

Римляне ограничивали свои купола круглыми или многоугольными зданиями. Тем временем они разработали конструкцию пазовых сводов на четырех опорах. Византийским достижением было создание купола на четырех опорах. Это было достигнуто за счет разработки элемента конструкции — *подвеса*.

Мы уже упоминали о барельефе, найденном в Коюнджике, который показывает, что ассирийцы понимали увенчивание небольших квадратных зданий куполами. В то время как реальные примеры исчезли, традиция этого строительства, похоже, сохранилась на Востоке. Ибо в третьем веке нашей эры, когда персы основали Сасанидскую империю под влиянием движения, стремившегося восстановить идеалы и привычки старой национальной жизни, строители возвели купола во дворцах Сербистана и Фирузабада.

Метод, который они применили, состоял в том, чтобы соединить каждый угол квадрата, на некотором расстоянии ниже вершины, небольшой аркой. На них они возвели две небольшие арки, которые выступали за пределы первоначальной арки и соответственно увеличивали ширину моста. Они продолжали этот процесс наложения арок ярус за ярусом, пока мост не оказался на одном уровне с вершиной квадрата, после чего последний превратился в восьмиугольник. Затем, вставив *поясок* или скобу в каждый угол восьмиугольника и воспользовавшись толщиной каменной кладки, они смогли приспособить купол к конструкции. Мы обнаружим, что эта система поддержки купола была принята в готической архитектуре, где арки называются *косогорами*.

Другой метод поддержки купола, найденный в **мечети Дамаска** и часто используемый в церквях Малой Азии, заключался в соединении угла с полукруглой нишей.

Между тем византийские архитекторы разработали геометрически точную систему преобразования квадрата в круг с помощью вогнутых треугольных элементов, которые специально называются *маятниками*.

Характер и функцию подвески можно легко понять в результате практического эксперимента. Разрежьте апельсин на две полусферы. Выложите один из них плашмя на четыре барабана, расположенные под четырьмя углами квадрата, вписанного в круг. Эти барабаны представляют собой опоры, на которых должны быть установлены маятники. Теперь четырьмя перпендикулярными надрезами ножа отрежьте сегменты полусферы, выступающие за пределы квадрата. Боковые промежутки между опорами теперь будут перекрыты четырьмя арками. Наконец, немного выше верха арок сделайте горизонтальный разрез, удалив верхнюю часть полусферы. Оставшаяся кожура представляет собой четыре кулона. Мякоть внутри него можно сравнить с деревянной центровкой, используемой при изготовлении подвесных механизмов, и теперь, когда последние завершены, их можно удалить. Удалите также мякоть с внутренней стороны верхней части полусферы. Тогда получится полый колпачок, который вы можете надеть на верхние части подвесок. Теперь у вас есть пример купола и подвесок, объединенных в одну полусферу. Однако чаще всего архитектор делает изгиб купола отличным от изгиба подвесок. Часто также, чтобы придать куполу исключительный вид, он сооружает цилиндрическую стенку по кругу подвесных механизмов и на этом, как его называют, *барабан* поднимает свой купол.

Научно сказано: “Если полусферу разрезать на пять плоскостей, четыре из которых перпендикулярны ее основанию и ограничивают вписанный в него квадрат, а пятая параллельна основанию и касательна к полукруглому пересечению, образованному первыми четырьмя, то от исходной поверхности останутся только четыре треугольных пространства, ограниченных дугами окружностей. Они называются маятниками”. (Профессор Хэмлин.)

Первой церковью, построенной Юстинианом, была **церковь святых Сергия и Вакха в Константинополе**. Часть, посвященная последнему святому, — небольшая базилика - была разрушена турками. Оставшаяся часть представляет собой план прямоугольника, окружающего восьмиугольник, на котором покоится купол любопытной рифленой формы дыни.

Несколько лет спустя была возведена церковь **Святого Витале** в **Равенне**, вероятно, как Придворная церковь. Его план представляет собой восьмиугольник внутри восьмиугольника; внутренний увенчан куполом.

Купольное расположение обеих этих церквей, возможно, первоначально было заимствовано из **Пантеона**, измененного по примеру так называемого **Храма Минервы Медики** в Риме, хотя, вероятно, это был нимфеум. Это здание десятиугольной формы с нишами, выступающими с девяти сторон, в то время как десятая служит входом. Купол из бетона, облицованный плиткой, возведен над внутренним десятиугольником из десяти опор, несущих десять арок. Они, в свою очередь, поддерживают десятиугольный барабан, пронизанный окнами, углы наверху заполнены рудиментарными подвесками. Один и тот же принцип конструкции повторяется как в **церкви Святого Сергия**, так и в **церкви Святого Витале**; купол последней для большей легкости составлен из глиняных горшков в форме амфоры, дно одного из которых закреплено на выступе другого. Снаружи он обшит деревянной крышей.

Эта **церковь Святого Витале** стала образцом, на котором Карл Великий основал свою купольную церковь в **Экс-ла-Шапель**, которая была построена как королевская усыпальница в 796-814 гг. н.э., а впоследствии использовалась как место коронации императоров Запада.

Святая София.—Наконец, подвесная система получила полное развитие в церкви Юстиниана в Константинополе, посвященной **Святой Мудрости — Айя София**, называемой, хотя и ошибочно, **Святой Софией**. Это знаменует собой наивысшее развитие византийского гения в области купольного строительства.

Архитекторами были Анфемий Траллесский и Исидор Милетский, которые начали работу в 532 году и закончили ее в 537 году. На плане показаны четыре мощных опоры площадью 25 квадратных футов, расположенные под углами квадрата площадью 107 футов. Они поддерживают четыре арки и промежуточные подвески благородной высоты, вершина купола находится на высоте 175 футов от тротуара. Ибо первоначальный купол, обрушившийся в 555 году, был заменен более высоким, освещенным за счет введения сорока круглых окон по всему изгибу; расположение не только отличное для того, чтобы пропускать свет внутрь, но и такое же удивительно впечатляющее в своем роде, как единственный глаз **Пантеона**. Ряды маленьких круглых окошек также прорезаны в экранах, которые заполняют северную и южную арки.

К восточной и западной аркам этого центрального массива примыкают полукупола, поддерживаемые центральными опорами и двумя другими. И из этих проектов, как в **церкви Святого Сергия** и **церкви Святого Витале**, небольшие полукруглые купола, поддерживаемые верхним и нижним этажами с аркадами. Так был создан обширный овальный зал, 267 футов на 107 в длину, из каждой части которого видна вершина купола.

За пределами этой центральной части находятся два боковых нефа, каждый в два этажа, отделенных от нефа аркадой и образованных рядом колонн и сводов. Как и во всех раннехристианских и византийских церквях, имеющих верхнюю и нижнюю галереи, первые были заняты верующими женщинами. Внешние стены с северной и южной сторон, как показано на плане, усилены огромными контрфорсами шириной 25 футов и длиной 75, которые выступают снаружи зданий в виде огромных пилонов. С внутренней стороны они пронизаны арками на каждом этаже. Эти контрфорсы выдерживают напор купола, который усилен с востока и запада полукуполами.

К зданию, занимающему практически квадратную площадь, с западной стороны ведет притвор великолепных пропорций, 200 футов в длину и 30 в ширину, который, подобно проходам, разделен на верхний и нижний этажи. Пока что “план напоминает план **Святого Сергия**, если бы последний был разрезан пополам, а над промежуточным квадратом был установлен купол на маятниках, и все это удвоилось в размерах”. Однако перед притвором находится второй, выходящий, как и в некоторых базиликанских церквях, в атриум.

Наружные стены облицованы чередующимися рядами кирпича и камня, а купола, все из которых видны, покрыты свинцовой обшивкой.

Собор Святого Марка, Венеция.—Собор Святой Софии - чудо не только конструкции, но и единства дизайна. Именно в этом отношении, среди прочего, он превосходит **храм Святого Марка** в Венеции, который был возведен византийскими строителями в конце одиннадцатого века. Венеция, как и Равенна, поддерживала тесные связи с Константинополем, и когда она решила построить собор в честь своего святого покровителя, чтобы заменить более раннюю базиликанскую церковь, разрушенную пожаром, было естественно, что она обратила внимание на этот город в плане характера проекта, а также на художников и ремесленников для его выполнения. Фактической моделью была **церковь** Святых апостолов в Константинополе, основанная Константином, перестроенная Юстинианом и разрушенная турками в 1463 году, чтобы освободить место для мечети султана Магомета II.....

План представляет собой греческий крест, то есть крест с четырьмя частями практически равной длины, сгруппированными вокруг центрального квадрата. Каждое из пяти отделений увенчано куполом, опирающимся на маятники и усиленным поперечными бочкообразными сводами. Купола трансепта и хоров немного меньше, чем над переходом и нефом, из-за ограничений пространства, вызванных часовней С. Айседора в северном трансепте, герцогский дворец на юге и сохранившаяся апсида древней базилики. Первоначально все купола были снаружи обшиты свинцом, но позже их покрыли деревянными фонарями, обшитыми свинцом, которые существуют сейчас. С их высокими изгибами и декоративными оконечностями они представляют собой серьезное отклонение от истинно византийского стиля.

Аналогичное отклонение от последнего наблюдается и на западном фасаде. Он был завершен в пятнадцатом веке и представляет собой любопытную смесь ориентализма и причудливой готики с такими элементами, как группы колонн в два яруса по бокам от пяти входов, которые не служат никакой конструктивной цели и не имеют архитектурного обоснования. Они чисто живописны. Но **церковь Святого Марка** была городской святыней, к которой каждое последующее столетие приукрашивалось, и часто с большим рвением, чем осмотрительно.

Наше восхищение вызывает скорее интерьер. Ибо, несмотря на некоторые отвлекающие элементы, даже здесь, от более поздних, пришедших в упадок стилей мозаики, сохранилось достаточно украшений десятого и одиннадцатого веков, чтобы подчеркнуть достоинство убранства. И ни в одном другом здании в мире нет такого чудесного ансамбля разноцветного мрамора, алебаstra и стеклянной мозаики; ни в одном другом здании нет такой тонкости, изящества и сложности света и тени.

Греция и Россия.—В Греции и России византийский стиль продолжает оставаться официальным стилем греческой церкви. В России, однако, было введено много фантастических элементов, особенно луковичная форма куполов.

В качестве примера внутренней византийской архитектуры можно упомянуть **монастырь Святой горы Афон** на мысе Салоники, возвышающемся над Эгейским морем.

“В Армении также есть интересные образцы поздней армяно-византийской архитектуры, демонстрирующие применение к внешним резным деталям сложного переплетенного орнамента, выглядящего как повторение кельтского М.С. иллюминация, сама, без сомнения, происходящая из византийских традиций”. (Хэмлин.)

ГЛАВА III

МУСУЛЬМАНСКАЯ, ТАКЖЕ НАЗЫВАЕМАЯ САРАЦИНСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ

ТНЕ Введение на данном этапе мусульманской или сарацинской архитектуры, к сожалению, нарушает непрерывность эволюции раннехристианской и византийской архитектуры в романский

стиль, а оттуда в готический. Соответственно, некоторые авторы оставляют эту главу до конца своей книги, рассматривая ее как самостоятельную интерлюдия.

Этот метод, с другой стороны, имеет недостаток в том, что не отводит предмету должного места в последовательности истории; и поскольку важным мотивом настоящего тома является представление роста архитектуры как продукта меняющихся условий цивилизации, кажется, что этой цели больше соответствует позволить условиям определять порядок, в котором представлены архитектурные фазы. Итак, в неизбежном выборе между двумя злами устройства мы выберем то, которое, с нашей точки зрения, кажется наименьшим.

Ибо верно, что мусульманская или сарацинская цивилизация представляет собой лишь промежуточный этап в прогрессе христианской цивилизации. Каким, однако, был бы результат, если бы Карл Мартелл в 732 году не подавил продвижение мусульман во Францию? Они могли бы зацепиться за последнее, как за Испанию, север Африки, Египет, Сирию. Из Франции они могли бы обрушиться на Италию и постепенно сжимать кольцо своих завоеваний, пока Западная, равно как и Восточная, империя не оказалась бы полностью в их руках. Нужно лишь немного напрячь воображение, чтобы понять, что от исхода битвы при Пуатье зависела судьба Европы, выживание европейской цивилизации и, возможно, продолжение существования христианства.

На самом деле, то, что колебалось на волоске, было распространением новой и могущественной власти на общественный порядок, который, за исключением Франкского королевства, становился все более и более распадающимся и слабым. Ибо в упадке Рима были замешаны даже его завоеватели; различные другие готские народы, приспособившиеся к упадку ее системы, были ею испорчены. Единственной объединяющей и воодушевляющей силой, которая теплилась среди всеобщего упадка, была Церковь, которая могла бы погрязнуть в исламизме, если бы франки не одержали верх при Пуатье.

Ибо в наши дни мы ассоциируем исламизм с непрогрессивными нациями, тогда как в восьмом веке он был символом прогрессивности. Его духовный идеал был, по крайней мере, таким же высоким, как у христианства, в то время как его интеллектуальные и материальные идеалы были выше европейских.

Будем ли мы говорить о сарацинской цивилизации или сарацинской архитектуре, как это делают некоторые, или последуем примеру других, которые заменяют термин "мусульманский"? Первое слово, вероятно, произошло от латинского *Saraceni*, которое использовалось римлянами для обозначения бедуинов, которые бродили по части Сиро-аравийской пустыни и совершали грабежи на границе Империи. В средние века сарацин стал использоваться как общий термин для обозначения мусульман, особенно тех, кто проник в Испанию. Это последнее употребление слишком узкое, в то время как общее употребление не передает никакого смысла.

Мусульманин, с другой стороны, подразумевает последователя Мухаммеда или Магомета, и именно единство веры впервые объединило арабские племена и со временем придало единообразие идеалам их завоевательного распространения от Геркулесовых столбов до Северной Индии. В то время как характер цивилизации варьировался по всей этой огромной империи, будучи окрашенным местными и расовыми особенностями, которые отражались на стилях архитектуры, она повсюду была пропитана одной верой. Нет бога, кроме Аллаха, и Мухаммед - его пророк.

Мухаммед родился около 570 года в Мекке, на Аравийском полуострове; месте, до сих пор не имевшем большого значения, где находилось святилище в форме куба - Кааба, украшенное Черным камнем. Это был знак или фетиш какого-то бога природы; ибо какой-то вид поклонения природе, включая поклонение Солнцу, Луне и Земле, по-видимому, был традиционной религией Аравии. Тем временем в страну проник иудаизм, а за ним последовало христианство. Каждая из них фигурировала в воображении Мухаммеда как мировая религия. Обе исповедовали единого Бога. У одного были свои пророки, у другого - свой Мессия, и у обоих были свои книги богодухновенного откровения.

Соответственно, когда видение Мухаммеда охватило идею одновременного основания новой нации и новой религии, он позаимствовал что-то как из иудаизма, так и из христианства и провозгласил себя новым пророком или Мессией единого Бога и обнародовал Новое Откровение, которое было воплощено в Коране. Вера ислама, проповедуемая Мухаммедом и практикуемая им и его последователями, по сути, заключалась в насильственном обращении в свою веру. “Меч, ” учил он, “ это ключ от Рая и Ада. Капля крови, пролитая за дело Божье, ночь, проведенная с оружием в руках, приносят больше пользы, чем два месяца поста и молитв. Кто падет в битве, тому прощаются грехи. В Судный день его раны будут сиять киноварью и благоухать, как мускус, а потерю конечностей восполнят крылья ангелов”.

Возложенная Мухаммедом на себя задача покорения и объединения Аравии для арабов была начата после его бегства из Мекки в Медину, знаменитой *Хиджры* (Arab *hijra*) which occurred on the Jewish Day of Atonement, Sept. 30, A.D., г. н.э., г. н.э. Дальнейшая работа по завоеванию стран, от которых зависели арабские племена, Сирии, Абиссинии, Персии, была продолжена его последователями.

Большое значение в истории архитектуры имело завоевание Персии (632-651), поскольку здесь под влиянием ислама был разработан стиль, который отличался прекрасными структурными и эстетическими качествами и в целом способствовал прекрасному возрождению различных видов декоративного дизайна. И именно персидско-мусульманский стиль оказал сильное влияние на архитектуру Индии, где началось мусульманское завоевание около A.D.н.э.....

Тем временем арабские мусульмане основали династию Омейядов со столицей в Дамаске, а позже династию Аббасидов, самым знаменитым халифом которой был Гарун эль-Рашид Багдадский, прославленный “Тысячей и одной ночью”. Завоевание распространилось на запад, постепенно охватив Египет, север Африки, Сицилию и Испанию.

В 1453 году Полумесяц вытеснил Крест в Константинополе.

Тем не менее, несмотря на разногласия между мусульманами и огромные расстояния, разделявшие их, сохранялось единство не только религиозное, но и интеллектуальное. Мусульмане быстро учились у покоренных ими народов и создали для распространения знаний своего рода университетскую систему разъездных стипендий. Опираясь на арабский как универсальный язык обучения, студенты путешествовали от учителя к учителю, от Атлантики до Самарканда, собирая сотни сертификатов. Образование было рассчитано на подготовку богословов и юристов; но богословие включало изучение метафизики и логики, а каноническое право требовало знания арифметики, измерения размеров и практической астрономии.

Техническое образование поддерживалось мастерами, которые увековечивали “тайны” ремесла через систему ученичества. И следует отметить, что не проводилось никакого различия между так называемым искусством и так называемыми ремеслами. Система позолоты охватывала все виды конструкторской работы, от проектирования до изготовления иголки, и если работа допускала элементы красоты и декора, они, как само собой разумеющееся, включались. Отсюда мастерство, изобретательность и изысканное совершенство изготовления, продемонстрированное мусульманскими мастерами.

Но их Коран предписывал буквальное соблюдение закона Моисея против “изготовления какого-либо истукана или подобия чего-либо, что находится на Небесахверху, или на земле внизу, или в водах под землей”. Соответственно, не было скульпторов или художников в полном смысле этого слова; только декораторы лепного, гравированного или цветного орнамента, мотивы которого ограничивались условными формами цветов и листьев и геометрическими узорами с практически бесконечными вариациями прямых и изгибающихся линий, меандров, переплетений и штрихов, в которые они часто вплетали тексты из Корана или священное имя Аллаха. Именно к этим рисункам арабских художников, на которые в некоторой степени повлияла византия, впервые был применен термин *арабеска*.

Между тем магометанской практикой было впитывать, насколько это возможно, традиции каждого завоеванного народа. Таким образом, постепенно строгость его ортодоксальности была изменена. В Персии, например, изображение животных было разрешено в искусстве дизайна, и за этим последовало изображение людей.

Точно так же на архитектурный стиль каждого населенного пункта повлияла ранее существовавшая архитектура. Сохранившиеся примеры в основном относятся к мечетям, гробницам, жилым домам и дворцам.

Слово мечеть пришло к нам через французское *mosquée*; испанский эквивалент — *mesquita*, в то время как арабы называют “место земного поклона” — *масджид*. Ядром каждого из них является *михраб* или ниша в стене, указывающая на *киблу* или направление на Великую мечеть в Мекке с ее святыней Каабой. Рядом с михрабом находилась кафедра, *мимбар*, для проповеди, а иногда перед ней, для чтения Корана, стояла *дикка*, или помост, установленный на колоннах. Укрытием для молящихся служили аркады, которые в непосредственной близости от михраба часто были обнесены решетками, образуя таким образом молитвенную комнату — *максуру*. Размер мечети был бесконечно увеличен за счет добавления дополнительных аркад, обычно окружающих открытый двор, в центре которого, как и в атриуме раннехристианских базилик, находился фонтан для ритуального омовения.

Гробница обычно отличалась куполом и при жизни своего основателя служила домом удовольствий; в чем-то соответствует римскому нимфеуму и, как в случае с Тадж-Махалом, расположена посреди красивой системы садов, водоемов и террас.

В своем доме мусульманин также ревниво охранял свое домашнее уединение. Он последовал примеру римлян, оставив внешний вид своего дома простым, в то же время сосредоточив всю его роскошь и комфорт вокруг открытого внутреннего двора. Для женщин были отведены специальные помещения, и уединение их жизни в гареме привело к появлению двух особенностей, характерных для восточных домов, — балкона и ширмы. Чтобы жильцы могли дышать свежим воздухом, в стенах как внутреннего двора, так и снаружи были пристроены балконы, огражденные решетками, на создание которых было потрачено большое мастерство и красота.

Дворцы представляли собой расширение плана здания за счет добавления церемониальных залов. Иногда, как в случае с Альгамброй, они сочетали в себе черты цитадели, и их всегда щедро снабжали водой как для омовений, предписанных Кораном, так и для придания красоты. На самом деле арабы с готовностью переняли римские инженерные методы и гидравлику и в своих домах, городах и при орошении земель довели эту систему до высокой степени совершенства.

Система, с помощью которой обучение и культура распространялись по всему мусульманскому миру, была проиллюстрирована распространением искусства дизайна. Персия, например, была центром керамического искусства, и везде, где распространялась мусульманская цивилизация, гончарное искусство возрождалось и приобретало новое и неповторимое величие. Были разработаны цвета эмали самых чистых тонов и тончайшей прозрачности, а глазурь отличалась необычайным блеском. Их расточали не только на сосуды практического назначения, но и на изразцы для отделки стен.

С одинаковой оригинальностью мусульманские художники развивали ремесла по металлу как в направлении закалки металла, так и в его отделке; внедряя и доводя до удивительного совершенства гравировку, инкрустацию и инкрустацию поверхностей орнаментальными узорами; процесс, известный как дамаскирование, поскольку Дамаск был самым ранним важным центром ремесла.

Далее, в ткачестве они развили соответствующие навыки и чувство дизайна. Коврики, расстеленные на полу или в дверных проемах, были главной мебелью мусульманского дома, в то время как верующий или его слуга приносили небольшой коврик в мечеть, чтобы защитить его босые ноги во время молитвы. Эти “молитвенные коврики” часто украшались изображением михраба, обрамлялись каймой с текстами Корана и были из шелка тончайшего переплетения, то

есть с необычайным количеством узлов на квадратный дюйм. В коллекции Альтмана в Музее Метрополитен есть фрагмент индийского шелкового полотна, каждый квадратный дюйм которого завязан на 2500 узлов.

Однако в некотором смысле сама изысканность мусульманского мастерства подготовила почву для его упадка. Это возникло из-за ограничения мотивов, дозволенных декоратору, которому, как следствие, приходилось удовлетворять свою любовь к совершенству, прибегая к изысканности и тонкостям дизайна, за пределами которых не было дальнейшей возможности для творческого изобретения.

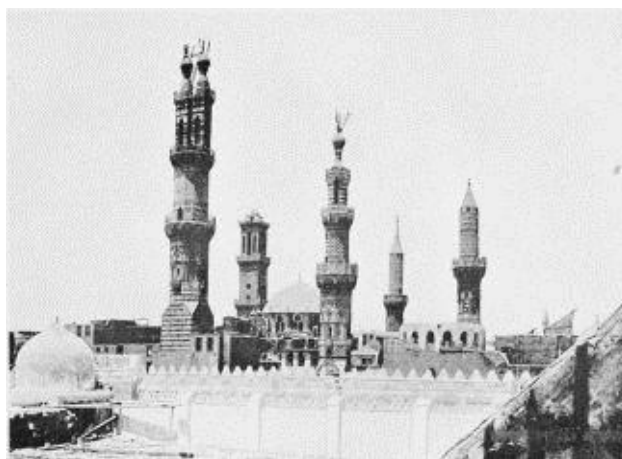
ГЛАВА IV

МУСУЛЬМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ТНЕ Коран предписывает, чтобы каждый верующий во время молитвы обращался лицом к Мекке. Это можно было сделать так же легко в открытой пустыне, как и в здании, поэтому ранние мечети, вероятно, не имели большого значения. Только по мере того, как арабские племена распространили свои завоевания на соседние цивилизации и соприкоснулись с храмами древности и церквями современности, они начали возводить красивые места поклонения для своей собственной религии.

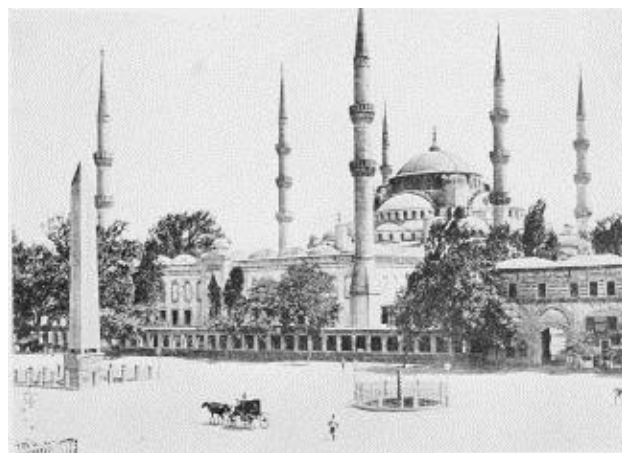
По мере того, как мусульманство распространялось на восток через Сирию в Персию, а затем в Индию и на запад в Египет, вдоль северного побережья Африки в Испанию и, наконец, заняло Константинополь и Турцию, оно впитало в себя большую часть цивилизации каждой страны и использовало строительные методы, рабочих и материалы, которые были под рукой. Следовательно, архитектурное выражение мусульманства, хотя и сохраняет повсюду определенные существенные характеристики, варьируется на местном уровне. Он имеет заметные различия в зависимости от того, встречается ли он в Сирии, Персии, Индии, Египте, Испании и Турции.

Мечеть в Мекке.—The Великая мечеть Мекки, называемая мусульманами Харам Эль Масджид эль Харам, или Байсуллахи эль Харам, "Дом Божий, Запретный", представляет собой последовательность пристроек, простиравшихся со времен раннего ислама до середины шестнадцатого века. Он состоит из ограждения площадью 300 квадратных ярдов, стены которого пронизаны девятнадцатью воротами и украшены минаретами.



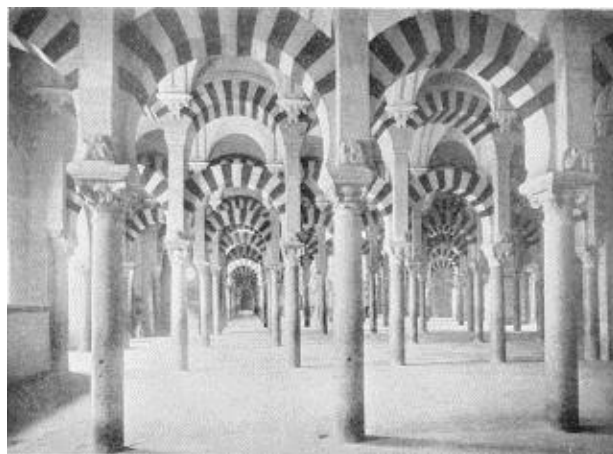
МЕЧЕТЬ ЭЛЬ-АЗХАР, КАИР

Показаны египетские типы минаретов



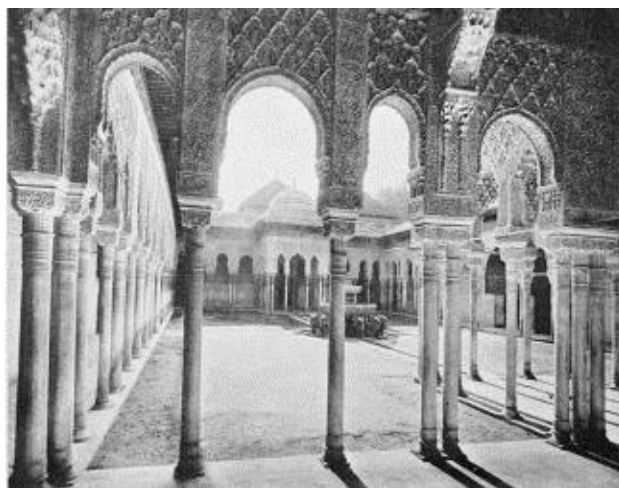
СУЛЕЙМАНИЯ Или МЕЧЕТЬ СУЛЕЙМАНА

Соответствует стилю Святой Софии. Обратите внимание на окружающие монастыри и тип минаретов. [С. 228](#)

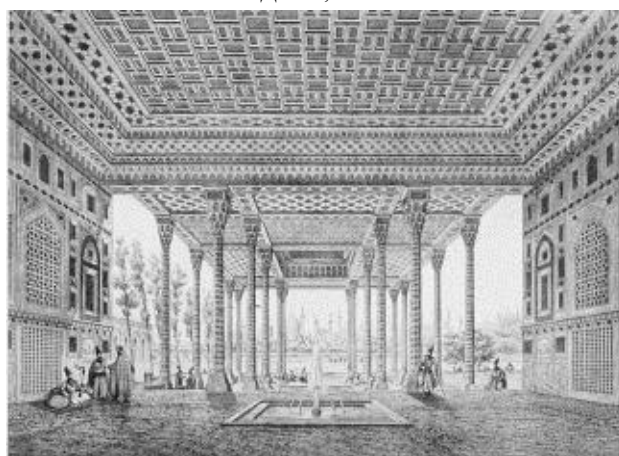


АРКАДЫ МЕЧЕТИ, НЫНЕ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА, КОРДОВА, ИСПАНИЯ

Обратите внимание на удлинения колонн для поддержки верхних арок. С. [221](#), [224](#)

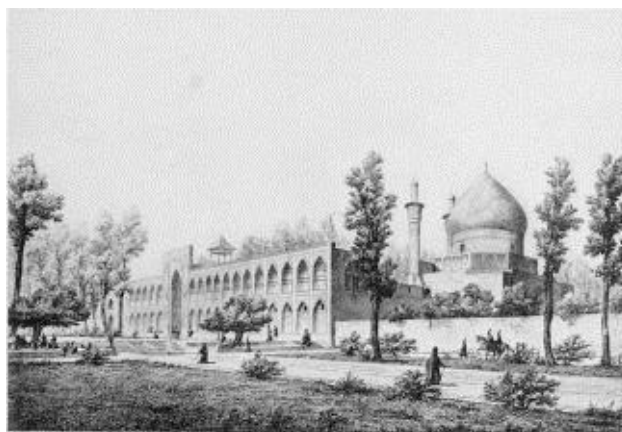


ЛЬВИНЫЙ ДВОР, АЛЬГАМБРА



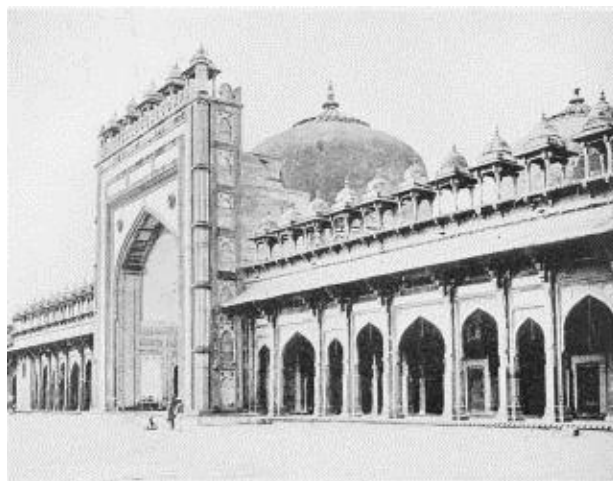
ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ РЕСТАВРАЦИЯ ЗЕРКАЛЬНОГО ПАВИЛЬОНА И САДОВ

Из дворца Исфахана



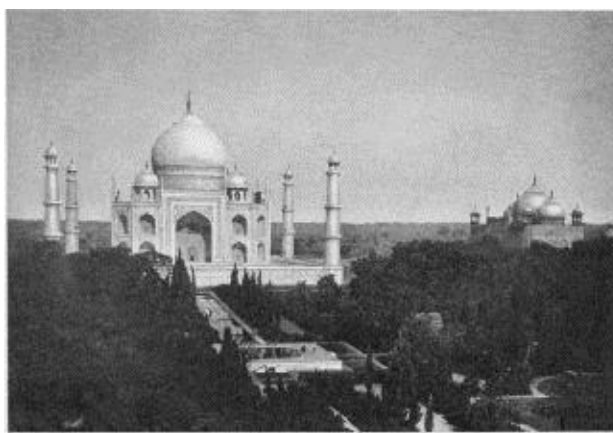
ВОССТАНОВЛЕНИЕ КОЛЛЕДЖА ШАХА ХУСЕЙНА: ИСФАХАН

ИЗОБРАЖЕН АРКАДНЫЙ ФАСАД И ВЫСОКИЕ ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ВОРОТА; ТАКЖЕ ЛУКОВИЧНАЯ ФОРМА КУПОЛА. [Стр. 229](#)



МЕЧЕТЬ АКБУР, ФУТПОР-СИКРИ

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ВОРОТА, АРКАДЫ И РЯД НЕБОЛЬШИХ КУПОЛОВ. [С. 230](#)



ТАДЖ-МАХАЛ, АГРА

Возведен шахом Джеханом как усыпальница для Его Жены. Вдалеке “Жемчужная мечеть”, Еще один из Его памятников. [С. 230](#)

Главным святилищем является Кааба, названная так из-за своего сходства с кубом размером около 40 футов, к внешней стороне которого, под юго-восточным углом, прикреплен священный Черный камень, главный объект почитания. Святилище на глубину 20 ярдов окружено чередой колоннад со стрельчатыми арками.

Аркады.—Эти аркады, обеспечивающие защиту верующих, являются общей чертой для всех мечетей; направление аркад обычно находится под прямым углом, хотя иногда и параллельно стене михраба — ниши, обращенной в сторону Мекки. При изготовлении колонн ранние мусульманские строители полагались на то, что они находили в зданиях, которые они заменяли или реконструировали; смешивая египетский, римский и византийский стили и приводя их различные размеры в соответствие, устанавливая блоки на капители. Чтобы противостоять натиску арок, в каменную кладку у основания арок были встроены деревянные распорные балки, которые использовались для подвешивания ламп и фонарей. Поскольку они стали узнаваемой особенностью мечетей, балки сохранили даже после того, как мастерство строителей сделало их ненужными в качестве скреп.

Купола.—Крыши плоские, деревянные, с внутренней стороны окрашенные и позолоченные. Купол часто венчает *максуру* или молитвенную комнату, а также гробницу святого, когда последняя входит в священные пределы. Почти всегда купол венчает квадрат в плане, и чтобы приспособить его к кругу, мусульманские архитекторы изобрели метод строительства, соответствующий византийскому подвесному. В принципе, это восходит к древнему методу перекрытия пространства путем укладки камней по обе стороны от него слоями, которые

выступают друг над другом до тех пор, пока две стороны не встретятся наверху. Мусульманские строители заполнили углы площади рядами выступающих кронштейнов или карнизов с нишами между ними. Сначала они размещали пояс над поясом и нишу над нишей, но со временем чередовали их, так что ниши в одном ярусе располагались верхом на поясах в ярусе под ними. Этот метод заполнения углов квадрата, чтобы свести последний к кругу, стал известен как “сталактитовая” работа, и из конструктивного приема превратился в систему декора, которая часто распространялась на весь потолок свода.

Внешняя сторона купола редко была сферической, как в византийской архитектуре, но имела форму *заостренной*, или *оги*, или *подковообразной* арки. Он был построен либо из горизонтальной кирпичной кладки, покрытой изнутри и снаружи штукатуркой, либо, как в более поздних мечетях, из горизонтальных слоев камня, на внешней стороне которого были выгравированы горизонтальные узоры. Окна часто располагались по периметру нижней части. В некоторых старых гробницах тринадцатого века, таких как гробница **шейха Омара**, внутри Восточных ворот Багдада, купол имеет форму ананаса.

Стены были построены из местных материалов и поочередно украшались камнем или кирпичом, либо штукатуркой, инкрустированной драгоценными камнями или облицованной глазурованной плиткой.

Минареты.— Отличительной чертой мечети был минарет, высокая башня в форме маяка, с балкона которой муэдзин призывал верующих к молитве. В то время как минареты демонстрируют общее сходство характера, детали в разных странах различаются. Так, в Персии они поднимаются из круглого основания и увенчиваются круглой шапочкой; в Константинополе основание круглое, восьмиугольное или квадратное, а верхушка заканчивается конусом; в то время как в Каире верхушка плоская. Шахты варьируются от круглых до многоугольных и обычно разделены на три яруса балконов — хотя персидский обычно отличается одним, — которые проходят вокруг шахты и поддерживаются карнизами, которые в некоторых случаях украшены орнаментом из сталактитов.

В тринадцатом, четырнадцатом и пятнадцатом веках мечети превратились в скопление зданий, включая гробницу основателя, резиденции священников, школы и больницы. Фактически они соответствуют средневековым монастырям, и эволюция их стилей представляет определенную параллель с современной эволюцией готической архитектуры.

Сирия.— Среди существующих мечетей в Сирии - мечети **Эль-Акса** на Храмовой платформе в Иерусалиме и **Эль-Валид** в Дамаске, обе из которых спланированы как базилика. Также на платформе Храма находится **Купол Скалы**, ошибочно называемый **Мечетью Омара**, центральной особенностью которой является круглое пространство, увенчанное куполом, которое было перестроено Саладином в 1189 году.

Египет.—В Египте одной из старейших является **мечеть Амру** в Каире, в которой квадратный открытый двор окружен аркадами, установленными под прямым углом к михрабу и поддерживаемыми колоннами, взятыми из византийских и римских зданий. Несколько похожей по плану является **мечеть Тулуна**, где, однако, аркады проходят параллельно стене михраба, а широкие стрельчатые арки опираются на массивные опоры.

Затем следуют, в период, соответствующий развитию готической архитектуры, **мечеть Калаума**; **Султана Хасана**, крестообразная в плане; **Султан Барбук**, знаменитая своими минаретами и красотой купола над гробницей основателя; и небольшая, но богато украшенная **мечеть Каит-Бей**. В молитвенной комнате (максура) последнего из названных, помимо сталактитового украшения михраба, присутствует характерное украшение арок. В одном случае арки составлены из вуссуаров, чередующихся по цвету; в другом чередование еще больше подчеркивается переплетающимися формами, в которые вырезаны вуссуары, так что они сочетаются друг с другом с разнообразием и точностью китайской головоломки.

Испания.—Испания предлагает очень благоприятные возможности для изучения мусульманской архитектуры. **Кордовская мечеть**, строительство которой было начато халифом Абд-эль-Рахманом в 786 году, расширялась путем последовательных пристроек, пока не приобрела вид леса колонн и арок, по-видимому, неограниченной протяженности. Говорят, их 860. Аркады расположены в два яруса, верхние арки опираются на столбы, которые установлены на капителях нижних и в то же время образуют опоры для нижних арок. В большинстве случаев арки имеют форму подковы; но в других местах, как, например, в вестибюле михраба, верхние подковообразные арки венчают ярус из лапчатки или пятизубчатых арок, а столбы, к которым они примыкают, облицованы пристроенными колоннами. Примечательной дополнительной особенностью является переплетение между верхней и нижней арками частей многослойных арок; они расположены так, что они как бы перекидываются через пространство между чередующимися нижними колоннами и в то же время перекидываются через капители промежуточной верхней колонны. Эта композиция является ярким примером арабского изобретения в использовании повторения мотива, которое в данном случае обусловлено конструктивной разумностью, а также стремлением к тонкости проработки.

The **Мечеть Кордовы** уступает по размерам **Великой мечети Мекки**. Хотя великолепные мозаичные украшения и красно-золотые потолки пострадали от ветхости и реставрации, а вид на аркады частично перекрыт коро (хором), возведенным при преобразовании здания в кафедральный собор, это все еще чудесный памятник превосходству Кордовы как самого образованного, культурного и процветающего халифата в исламе.

В Толедо нет ничего, что могло бы сравниться по великолепию с мечетью Кордовы. Среди руин - церкви **Сан-Кристо-де-ла-Луз** и **Санта-Мария-ла-Бьянка**, которые являются мечетями, преобразованными в католический ритуал.

В Севилье рядом с широко известным **Алькасаром**, или замком, находится знаменитая башня, **Хиральда**, названная так из-за флюгера (giradillo), фигуры Веры со знаменем, примерно в 305 футах над землей. Он венчает трехэтажную башню эпохи Возрождения, пристроенную в 1568 году к старой башне, которая, как видно из алтарного изображения в соборе, первоначально заканчивалась зубчатыми стенами. Это наводит на мысль, что здание было возведено как сторожевая башня или, возможно, как символ власти. Его план представляет собой квадрат площадью 45 футов, стены толщиной около 8 футов построены из материалов римских и, вероятно, вестготских руин. Его поверхность пронизана двадцатью окнами, многие из которых разделены колоннами и украшены углубленными панелями, украшенными арабесками. **Хиральда** находится под особой охраной СС. Хуста и Руфина — факт, отмеченный на вышеупомянутой картине и на другой кисти Мурильо, ныне находящейся в Провинциальном музее. Он был использован в качестве модели для проектирования башни Мэдисон-сквер-Гарден в Нью-Йорке.

The **Альгамбра в Гранаде** представляет собой наиболее хорошо сохранившийся, а также наиболее совершенный образец мавритано-арабского гения. Это была крепость-дворец, большая часть которой была построена на краю скалы, крутые склоны которой использовались для возведения нижних этажей бань, офисов и караульных помещений. Внешний вид не отличается впечатляющей, хотя первоначальное сочетание стен и крыш, должно быть, было очень живописным. Его залы, палаты и остатки мечети расположены вокруг двух прямоугольных дворов или патио, которые соединены как две части буквы “L” — “Двор Альберки” и “Двор львов”. С одного конца Двора Альберка выступает “Зал послов”; с другого - “Зал трибунала”, в то время как длинные стороны Львиного двора открываются соответственно в “Зал Абенсеррахов” и “Зал двух сестер”.

“Двор львов” назван так из-за фонтана в его центре, огромной мраморной чаши, поддерживаемой двенадцатью львами, которые составляют замечательное исключение из мусульманского правила, запрещающего изображать любое живое существо. Оба этих двора имеют аркады, колонны установлены поодиночке, парами или группами, демонстрируя, как и все

колонны в Альгамбре, отличительные черты своих капителей, которые отделены высоким выступом от древка.

Однако именно во внутренних помещениях залов убранство достигает наивысшей степени, и нигде больше, чем в “Зале двух сестер”, который составлял культовую особенность помещений гарема. Предполагается, что название произошло от двух мраморных плит на тротуаре, но вполне могло быть подсказано окном, которое занимает эркер и разделено небольшой колонной и двумя арками на два фонаря. Стены над высокими панелями из блестящей плитки инкрустированы плоскими лепными арабесками, представляющими собой тонкий кружевной узор из лиственных лоз и усиков, все еще окрашенных в красный, синий и золотой цвета, которые раньше украшали их. Арабески сливаются со сталактитовыми украшениями, которые полностью покрывают полость купола; создается впечатление, что их создали гигантские пчелы, чьи ячейки свисают вниз подобно виноградным гроздьям в бесконечном изобилии изысканной замысловатости. Было время, когда это непревзойденное великолепие сияло золотом, окрашенным в тысячекратное разнообразие тонов, в свете подвесных ламп.

Как выражение арабского гения в направлении утонченности, это олицетворяет завершенность. Он воплощает культуру расы, которая в своем обучении, как и в своем искусстве, была посвящена превознесению деталей; и воплощает также скрытый инстинкт блуждающей по пустыне расы, чей глаз был мало привычен к разнообразию форм, но насыщен цветом, а в ночные часы был давно знаком с тайной сводчатого неба, усеянного звездными скоплениями и увешанного драгоценными лампами планет. Это было характерно также для восточного пристрастия к абстракции, которое упивается тонкостями и любит растворяться в созерцании бесконечного. Это тот вид украшения, который, будучи лишен подкрепления природой, неизбежно привел к развитию стерильности.

Турецкий.— Когда турки-сельджуки, оккупировав многие части Византийской империи, наконец взяли Константинополь, они превратили **Святую Софию** в мечеть и более или менее точно следовали ее стилю в мечетях, которые они сами воздвигли.

Таким образом, **Сулеймания** или **мечеть Сулеймана** Великолепного, повторяет центральный купол и две апсиды христианского здания, сохраняя также плоскостность формы купола. К нему ведет передний двор, окруженный со всех сторон галереями, перекрытый чередой куполов меньшего размера и украшенный по углам минаретами. Они имеют круглые стержни, заканчивающиеся остро заостренными конусами. В саду мечети находятся восьмиугольные, увенчанные куполом гробницы основателя и его любимой жены Рокселаны.

The **Ахмедиех**, или **мечеть Ахмеда**, квадратная в плане, с центральным куполом, обрамленным четырьмя апсидами, углы которых заполнены четырьмя куполами меньшего размера. Интерьер облицован цветной плиткой, а здание **Сулеймании** облицовано мрамором.

Общественные фонтаны являются отличительной чертой города. Например, в одном из них, расположенном недалеко от Святой Софии, восьмиугольный по форме бассейн, покрытый куполообразной решеткой из железа, заключен в восьмиугольник арок, поддерживающих покатую крышу, которая простирается широкими карнизами и увенчана куполом.

Персия.— На данный момент Персия рано вступает в период мусульманского завоевания, но мы отложили рассмотрение этого вопроса на потом, потому что она достигла пика своего обновленного великолепия в искусстве только в пятнадцатом и шестнадцатом веках, а затем внесла свой вклад в мусульманское искусство Индии.

Когда мухаммеданизм распространился в Персии, он соприкоснулся с приходящей в упадок империей Сасанидов, которая с 226 по 641 год н.э. противостояла власти Рима и распространила свое влияние почти до ворот Индии. Остатки его архитектуры состоят в основном из дворцов, таких как в **Сербистане**, **Фирузабаде** и **Ктесифоне**. В них с присущей им изобретательностью и в

большом масштабе строители соединили элементы ассирийской и римской архитектуры — квадратные, куполообразные камеры, залы с бочкообразными сводами и порталы, образованные огромными арками эллиптической или подковообразной формы.

Прямые свидетельства этого стиля на самых ранних мусульманских постройках исчезли из-за разрушений, вызванных монгольским нашествием при Чингисхане; но о сасанидском влиянии можно догадаться по более поздней архитектуре, возникшей после А.Д.. Важные примеры можно найти в **Багдаде**, **Тегеране** и **Исфахане**. Среди памятников в последнем названном городе — **Великая мечеть**, которая имеет открытый двор, окруженный двухэтажными аркадами. Его особенности включают порталные арки, возвышающиеся над самой высокой из прилегающих стен; сводчатые проходы, *луковичные* купола и минареты особой элегантности. Стены отделаны эмалированной плиткой.

Индия.—Персидско-мусульманская архитектура, вероятно, из-за сасанидского влияния, превосходила арабо-мусульманскую по конструктивным элементам и представляет собой более полно развитый стиль. Многие из его элементов вновь появляются в индийско-мусульманской архитектуре, которая к началу пятнадцатого века развивала стиль, отличающийся как величиим целого, так и структурным значением деталей. Лучшим примером этого раннего периода является **Джама Мусджил** (Главная мечеть) в **Ахмедабаде**, которую шах Ахмед реконструировал из индуистского храма. Индуистское влияние все еще заметно в массивных отдельно стоящих колоннах, которые поддерживают главный вход.

Стиль достиг своего полного развития структурной логики, достоинства и красоты при династии Великих Моголов (1526-1761). К этому времени мусульманские архитекторы разработали метод поддержки купола, отличный как от византийского, так и от арабского подвесного, в котором сочетались карнизы, ребра жесткости, сводчатые поверхности и угловые *скосы*. Последними названы арки, расположенные по диагонали под углами, чтобы превратить квадрат в восьмиугольник, который был излюбленной формой планировки, принятой для гробниц. Из них наиболее впечатляющей является **гробница Махмуда в Биджапуре**.

Благородным примером более раннего стиля эпохи Великих моголов является **мечеть Акбара в Футпор-Сикри**. Особого внимания заслуживают южные и западные ворота. Они возвышаются с решительным утверждением и в то же время имеют точные пропорции по отношению к обрамляющим их аркадам. Во многом это связано с тем, что арки аркад повторяются с более продуманными деталями в нише ворот, где также верхний ярус арок уравнивает архитрав аркад. Эти ярусы арок, ведущие к полукуполу потолка, создают изящный контраст со строгими линиями внешней арки и приносят грации утонченности в ее монументальный масштаб.

Более поздний пример, **Тадж-Махал в Агре**, возведенный шахом Джеханом (1627-1658), отличается меньшей силой и большей деликатностью и утонченностью. Хотя говорят, что он был спроектирован французским или итальянским архитектором, он считается последним словом красоты в индийско-мусульманской архитектуре и одним из самых красивых архитектурных памятников в мире.

Эта царская усыпальница, использовавшаяся как церемониальный зал при жизни ее основателя, стоит на мраморной платформе высотой 18 футов и площадью 313 квадратных футов, по углам которой возвышаются минареты круглой формы, то есть персидского дизайна. Здание занимает квадратную площадь 181 фут, с которой были удалены углы; фасады состоят из двух ярусов глубоко утопленных арок, прерываемых четырьмя монументальными порталами, которые соответствуют, хотя и с большей утонченностью пропорций и деталей, порталам мечети Футтехпор-Сикри. Центральный купол в форме луковичы возвышается на высоком барабане на высоту 80 футов при диаметре 58 футов и уравнивается четырьмя небольшими куполами, опирающимися на колонны. Весь материал — белый мрамор, украшенный резьбой и инкрустациями из яшмы, кровавика и агата. **Тадж-Махал**, столь же изысканный, сколь и

внушительный, словно огромная драгоценность вписан в очаровательную схему планировки сада, включающую террасы, озера, фонтаны и зелень.

ГЛАВА V

РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

ПЕРИОД АРХИТЕКТУРЫ, К КОТОРОМУ ЭТА ГЛАВА ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ВВЕДЕНИЕ, ОТНОСИТСЯ К ПЕРИОДУ с period of architecture to which this chapter forms an introduction is from A.D. Обычно он известен как романский период, потому что архитектура в определенных структурных деталях представляла собой возврат к римским методам. Но применение принципов варьировалось в разных частях бывшей Римской империи под влиянием местных условий; в зависимости от того, где находилась Северная Италия, Северная или Южная Франция, Англия или Рейнские провинции Германии.

С другой стороны, когда мы переходим к рассмотрению социальных и политических условий, слово "романский" является слишком узким. Это был, правда, период постепенного восстановления порядка на руинах Римской империи, и одной из сил, способствовавших установлению порядка, было частичное возрождение Карлом Великим римского права. Последнее стало моделью, с помощью которой мог сформироваться медленный процесс организации общества заново. По крайней мере, пока социальная тенденция того периода была романской. Но, в конце концов, это была всего лишь деталь нового порядка, и ни в коем случае не самая значительная.

Действительно, попытка возродить империю сама по себе была реакционной и противоречила духу времени. Ибо последнее шло ощупью к организации независимых национальностей. Миллионы людей, наводнивших Римскую империю, обладали определенным расовым и языковым родством; но они были разделены на племенные единицы, которые цеплялись за свою отдельную идентичность, тем более что разница местностей, в которых они селились, усиливала их обособленность. Таким образом, движение того времени представляло собой медленный переход от племенного единства к национальному и постепенное построение социального и политического порядка, соответствующего их расовому инстинкту независимой свободы. Прогресс был гораздо более быстрым в социальном, чем в политическом плане. На протяжении веков независимый и авантюрный дух различных народов заключался в том, что они были втянуты в постоянные войны, откладывая освоение национальных достопримечательностей. Однако за этим политическим хаосом стоял устойчивый и уверенный рост общественного порядка, которому, действительно, в значительной степени способствовала необходимость самосохранения.

В то время как папы, императоры, короли, герцоги и графы сражались в колоссальном или мелком соперничестве, "честный человек", как говорится, "взял себя в руки". Значение торговцев возросло, ремесленные мастерские укрепили свою силу, и города превратились в оазисы сравнительного порядка. Это была эпоха, отличавшаяся ростом "коммун", то есть бургов, районов и мегаполисов, обладавших определенными правами самоуправления и иммунитетом от неизбирательного налогообложения. Нельзя сказать, что эти привилегии избежали посягательств. Борьба за них должна была вестись постоянно, и судьба коммуны время от времени менялась. И все же семя самоуправления было посеяно, чтобы остаться в почве каждого тевтонского народа.

Возникновение коммуны было частично связано с феодальной системой, которая берет свое начало в "плате", или землевладении. По мере того как система вырабатывалась, арендатор получал феодал от сюзерена, который, в свою очередь, получал феодал от какого-нибудь более могущественного сюзерена и так далее вплоть до короля. Когда последний отправился на войну, было передано распоряжение, и каждый повелитель должен был привести свою норму людей, которую он составлял из рекрутов подчиненных ему повелителей. Таким образом, это стало автоматическим методом создания армии, частью которой был низший рыцарь со своими немногочисленными последователями. С другой стороны, легкость, с которой этот метод мог быть

введен в действие, и необходимость постоянной подготовки к нему поддерживали состояние воинственных настроений, которые в отсутствие большой войны вылились в зависть и раздоры между несколькими составными частями системы.

Именно для того, чтобы защититься от неизбежных страданий, вызванных этой постоянной смутой, торговцы и ремесленники строили свои дома и лавки вокруг какого-нибудь бурга или замка, к хозяину которого они обращались за защитой, вокруг города постепенно возводились оборонительные стены, пока он не стал укреплен замком как цитаделью. Выгоды были взаимными. Коммерцией можно было заниматься в относительном мире, в то время как лорд в обмен на свою защиту получал часть прибыли для финансирования своих различных экспедиций или интриг. Чтобы укрепить свое влияние, купцы объединились в торговые гильдии, в то время как горожане основали гильдии ремесленников в различных отраслях промышленности.

Таким образом, постепенно и коммерция, и торгашество создали сеть мирной деятельности и сравнительной стабильности над беспокойным миром, связав воедино самые отдаленные его части. Ибо, в то время как земледельческое население было привязано к земле и переходило с ее передачей от одного владельца к другому, условия коммерции и, в некоторой степени, торговли были свободными. Торговцы путешествовали и имели своих агентов в дальних странах; и даже ремесленник мог переезжать с места на место и на какое-то время самзаписываться в местную мастерскую своего ремесла. И торговцы стали также банкирами своего времени: например, банкиры Ломбардии ссужали деньги королям, а также другим торговцам; память о них сохранилась на “Ломбард-стрит”, в финансовом центре Лондона.

Эти торговцы разбогатели, торгуя товарами с Востока, и приумножили свое богатство, распространяя товары по всему Западу. Таким образом, значение Милана быстро росло, поскольку он контролировал дороги, ведущие через перевалы Альп. Оттуда основной поток торговли сначала шел через Прованс. Позже такие немецкие города, как Аугсбург и Нюрнберг, стали могущественными и процветающими на пути к таким северным портам, как Любек и Гамбург, в то время как Рейн стал торговой магистралью в Брюгге, Гент и Брюссель.

Гильдии увековечивали то, что стало называться “тайной” их ремесел, с помощью организаций, которые сочетали систему ученичества с тем, что мы знаем сегодня как профсоюз. Одним из них была гильдия масонов, из которой произошло масонство. Она включала в себя различные звания, от обычного работника по камню и мрамору, до людей, искусных в резьбе, до тех немногих, кто был способен проектировать и руководить строительством. И хотя традиция о том, что эти мастера-каменщики путешествовали с места на место, была дискредитирована, все же допускается, что некоторые из этих мастеров-каменщиков или архитекторов, как мы называем их сегодня, должно быть, приобрели известность, которая побудила их работать не в их собственном городе.

Между тем существовало еще одно огромное влияние, действующее в интересах общественного порядка, — влияние Церкви. Многие епископы занимали должности, соответствующие положению феодала, а некоторые даже отправлялись на войну во главе своих войск. Соборы, как и замки, стали ядрами городов. Более того, религиозные ордена увеличивались в численности и влиянии, как духовном, так и светском. Широко распространено было ожидание, что конец света наступит в 1000 году до н.э. После того, как роковая дата миновала, люди вздохнули свободнее, почувствовав новый прилив сил и благодарности Небесам; и Церковь в целом и, в частности, Религиозные ордена, поставили себя во главе этого великого пробуждения. Они стали лидерами большого народного религиозного и гражданского энтузиазма, который нашел выражение, особенно, в строительстве церквей и соборов.

Самый ранний орден, бенедиктинский, был основан святым Бенедиктом в VI веке и распространился по западу Европы, прочно обосновавшись в Англии. Ключинский орден со штаб-квартирой в аббатстве Ключни в департаменте Сона и Луара, Франция, был основан в 909 году, а в

1080 году С. Бруно основал Картезианский орден, главным монастырем которого во Франции был Гранд-Шартрез, недалеко от Гренобля. Немного позже появились цистерцианцы и августинские ордена, в то время как в двенадцатом веке был основан Доминиканский орден монахов-проповедников, а в следующем столетии - нищенствующий орден францисканцев. Это краткое изложение также не завершает список. Ордена соперничали друг с другом по количеству и эффективности своих монастырей, которые были центрами не только религии, но и образования, искусства и экономической жизни, предоставляли гостевые дома для путешественников и служили больницами, школами и колледжами.

Монастырь обычно возводился вокруг квадратной ограды, до сих пор называемой в Англии "клоуз", окруженной монастырями. С одной стороны к нему примыкала Церковь или Кафедральный собор, который, если бы он был крестообразным, расширял свой трансепт вдоль одной стороны монастыря, в то время как неф занимал другую. Вдоль противоположной стороны ограды располагалась трапезная, или общая кормовая комната братства, в то время как четвертая сторона была занята общежитиями. Вокруг этого плана были сгруппированы жилище настоятеля, комнаты, школа и амбулатория, пекарня и зернохранилища, рыбные пруды, сады и огороды. И в какой-нибудь тихой комнате, где было благоприятно освещено, некоторые из братьев выполняли обязанности писцов и просветителей. Счастлив тот монастырь, который мог похвастаться мастером-миниатюристом или тем, кто обладал исключительными заслугами как мастер-каменщик. Вплоть до XIII века "Архитектурой занималось в основном духовенство и считалось священной наукой".

Влияние монашеских архитекторов, возможно, имело большое отношение к изменению плана собора или церкви с базиликального на крестообразный, что характерно для этого периода. Духовенство по-прежнему было отделено от мирян, и дополнительные помещения, необходимые для монахов большого монастыря, привели к замене апсиды алтарем, который был поднят на несколько ступеней над уровнем нефа. В нем находились кабинки для монахов, и он был отделен от нефа ширмой (cancellus), над которой возвышалась галерея или мансарда, на которой стоял крест.

Этот чердак можно было использовать для изображения священных картин, которые давались в назидание людям на определенных праздниках. Например, на Рождество мальчики из церковного хора, исполнявшие роли ангелов, исполняли из него гимн Мира и Доброй воли, в то время как на верхней ступени алтаря было изображено Ясли и Коленопреклоненные пастухи. Ибо Церковь признавала способность драмы воздействовать на воображение, и со временем живые картины превратились в "Страстные пьесы" и "Мистические пьесы". Фактически неф церкви или собора рассматривался как место встреч мирян и использовался для различных светских целей в связи с жизнью общины, в то время как башни могли использоваться, при необходимости, как сторожевые вышки и для безопасного хранения сокровищ.

Далее, среди обстоятельств, которые сделали общество более упорядоченным и более человечным, был рыцарский кодекс, требующий от всех рыцарей или "мужчин в доспехах и верхом на лошадях" высокого чувства чести, доблести в бою и в мирное время, а также вежливости по отношению к женщинам. Карл Великий собрал вокруг себя двенадцать "паладинов", или образцов рыцарской добродетели, и слава об их примере вдохновляла на подвиги не только доблести, но и придворного изящества. Так, в Провансе, Испании и Северной Италии процветало изящное искусство трубадуров, которому в Придунайских провинциях соответствовало искусство миннезингеров. Трубадуры, изначально благородного происхождения, включая принцев в своих рядах и одного короля, Ричарда Львиное Сердце, придумывали и исполняли песни на музыку собственного сочинения, тем самым послужив образцом для странствующих трубадуров и менестрелей, которые позже профессионально путешествовали от замка к замку, не упуская из виду, мы можем быть уверены, аудиторию людей, которые могли собираться в церквях.

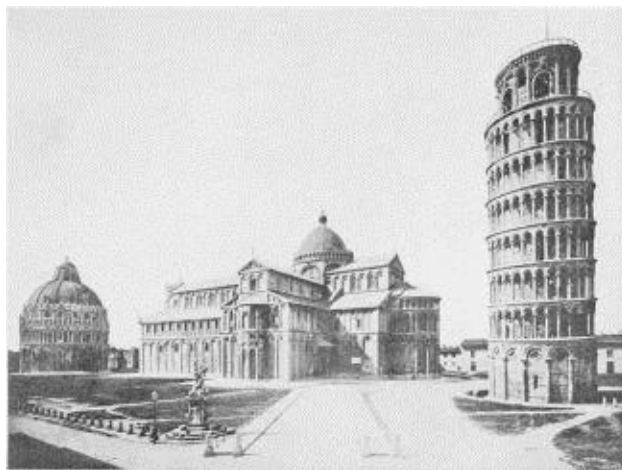
Церковь обратила рыцарство на благоразумный счет. Оно не могло обуздать инстинкт борьбы, но могло направить его и сделало это, предписав кающимся рыцарям паломничество в Святую Землю. Таких экспедиций становилось все больше, они путешествовали вооруженными для защиты в пути, и результатом их стали Крестовые походы за возвращение Святых мест в Палестине у мусульман. Это были далеко не однозначные благословения для людей, но, по крайней мере, они на время смягчили волнения и предоставили городам более свободные возможности для роста. И многие дворяне, вернувшись домой, строили церковь или придел, в котором они поклялись, возможно, решив, что они будут соперничать по красоте с каким-нибудь образцом, который он видел во время своих странствий.

Принимая во внимание даже те немногие детали, которые были обобщены выше, как можно отнести этот период к “Темным векам” или даже отбросить его как незначительный, суммируя все это как часть средних веков, между падением Рима и возрождением знаний о классической науке и искусстве в пятнадцатом веке? Именно итальянцам эпохи Возрождения мы обязаны таким искажением истории. Собственно говоря, не было никакого Возрождения; но, по крайней мере, со времен Карла Великого и далее, устойчивый рост цивилизации и то, насколько энергичным он был, несмотря на многочисленные неудачи из-за продолжающейся неразберихи, можно понять по архитектуре того периода.

Следует иметь в виду, что после смерти Карла Великого его империя постепенно распадалась. Германская империя простиралась от Рейна до Дуная и находилась в постоянном конфликте с папами за установление своего влияния над Северной Италией; росту коммун или вольных городов постоянно мешали переходы на сторону того или иного из соперников — императора, или гибеллинов, и папы, или гвельфов.

Между тем Франция еще не была единой нацией. Короли из Дома Капетингов владели только так называемым Иль де Франс, или Королевскими владениями, простиравшимися от Парижа до Орлеана, и были окружены со всех сторон независимыми герцогствами и графствами, с которыми они постоянно находились в состоянии войны. Герцогство Нормандия было основано на севере Роллоном, а в 1066 году его потомок Вильгельм завоевал Англию.

Эти территориальные различия помогают объяснить вариации романской архитектуры по мере ее развития соответственно в Северной Италии, Рейнских провинциях, Иль-де-Франсе, Южной Франции, Нормандии и нормандской Англии.



ПИЗАНСКИЙ СОБОР, КАМПАНИЛА И БАПТИСТЕРИЙ



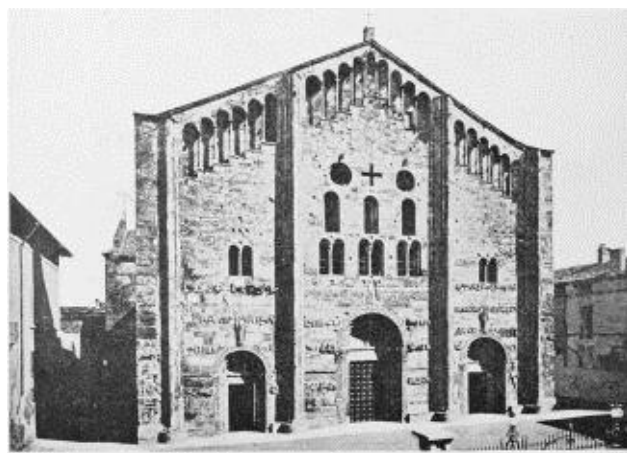
ИНТЕРЬЕР ПИЗАНСКОГО СОБОРА

Показываю мельком шейку купола, опирающуюся на угловые арки, которые заменяют подвесные механизмы. [Стр. 246](#)



С. АМБРОДЖИО, МИЛАН

Ранний пример ребристого свода. С.240

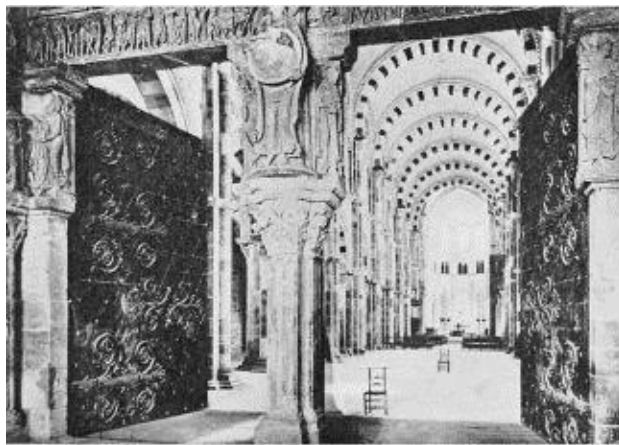


Сан-МИКЕЛЕ, ПАВИЯ

Показано элементарное разделение Западного фронта и использование аркад. [С. 251](#)



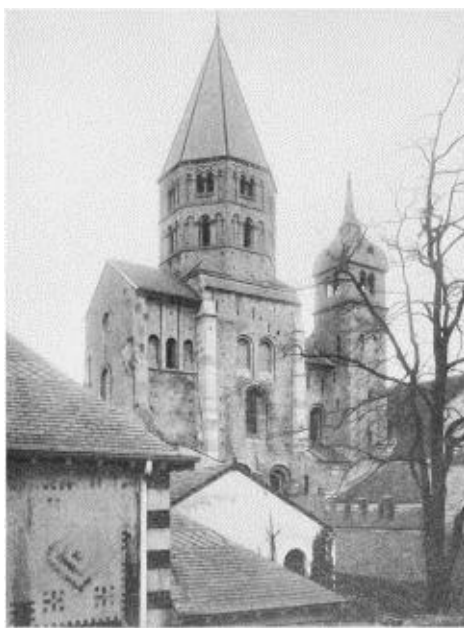
ЧЕРТОЗА, ИЛИ ЦЕРКОВЬ КАРТЕЗИАНСКОГО ОРДЕНА, ПАВИЯ
 РОМАНСКИЙ СТИЛЬ С РЕНЕССАНСНЫМ ФОНАРЕМ И ЗАПАДНЫМ ФАСАДОМ. [Стр. 313](#)



ЦЕРКОВЬ ВЕЗЛЕ, ФРАНЦИЯ
 РАННИЙ ПРИМЕР СВОДА ПАХА, ЗАМЕНЯЮЩЕГО БОЧКООБРАЗНЫЙ. [С. 253](#)



ЦЕРКОВЬ АББАЙ-О-ДАМ, КАН
 РАННИЙ ПРИМЕР КЛЕРЕСТОРИИ И РАЗДЕЛЕНИЯ ПОЛОВ. [С. 254](#)



ОСТАТКИ ЦЕРКВИ АББАТСТВА КЛЮНИ

Который в Двенадцатом веке был Интеллектуальным Центром Европы. С. [236](#), [253](#)



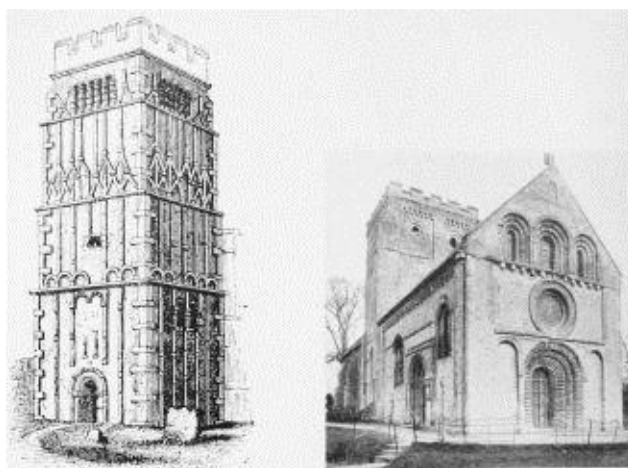
ВХОД В КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР САЛАМАНКИ

Показана часть красивого купола над Перекрестком. [Стр. 260](#)



ЦЕРКОВЬ АПОСТОЛОВ, КЕЛЬН

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА УКРАШЕНИЯ АРКАД И ГРУППИРОВКУ БАШЕН. [С. 259](#)

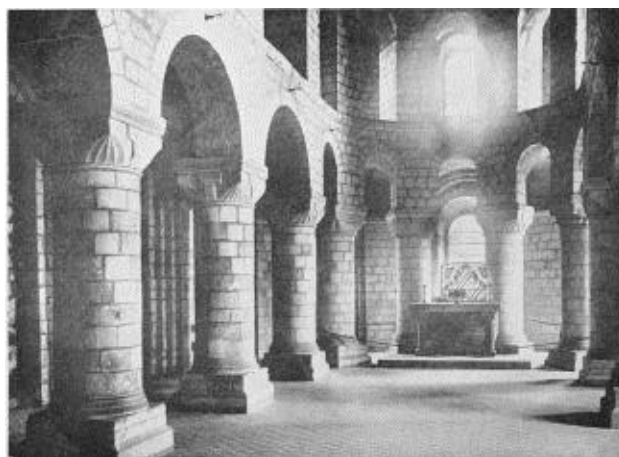


АНГЛОСАКСОНСКАЯ БАШНЯ

ЦЕРКОВЬ ИФФЛИ, НЕДАЛЕКО ОТ ОКСФОРДА

ЭРЛС БАРТОН, НОРТГЕМПТОНШИР. Стр. [255](#)

[Стр. 257](#)



ЧАСОВНЯ СВЯТОГО ИОАННА, ЛОНДОНСКИЙ ТАУЭР



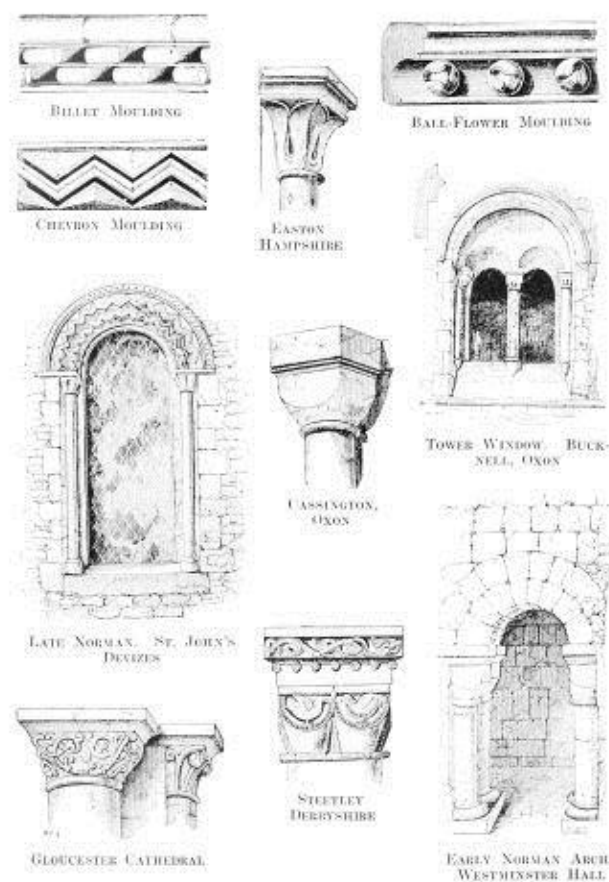
НЕФ ДАРЕМСКОГО СОБОРА

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ОБХВАТ ОПОР И ШЕВРОННЫЙ ОРНАМЕНТ. СВОДЧАТЫЙ, САМЫЙ РАННИЙ ОБРАЗЕЦ В АНГЛИИ, ЗАВЕРШЕН В 1133 ГОДУ. [Стр. 256](#)



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР ПИТЕРБОРО

[С. 256](#)



АНГЛИЙСКАЯ РОМАНСКАЯ ДЕТАЛЬ

ГЛАВА VI

РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ Или РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

РОМАНСКИЙ - термин, применяемый к архитектурному стилю раннего средневековья, который преобладал с 1000 по 1200 год. Он отличается значительным разнообразием в зависимости от местности, но в то же время имеет ярко выраженный характер, общий для всех отраслей, поскольку воплощает возврат к определенным римским принципам строительства, более или менее модифицированным раннехристианскими и византийскими методами. Он представляет собой этап в эволюции готической архитектуры.

В таких местностях, как Север Италии и Прованс, где сохранилось множество римских руин, в романской архитектуре свободно использовались античные колонны и детали. Но в Рейнских

провинциях, на Севере Франции и в Англии отсутствие таких материалов и умелых рабочих побудило заменить колонну опорой и сделало последнюю более простой и во многих случаях более грубой конструкции. Необходимость, по сути, вынудила принять новые формы. Более того, желание Церкви строить постоянно привело к использованию камня вместо легковоспламеняющегося дерева, особенно при строительстве крыш. Соответственно, использование сводов было возрождено.

Именно благодаря применению этих строительных требований возник романский стиль.

Chevêt.— План базилики постепенно видоизменялся. Неф и проходы были сохранены, но алтарь, с апсидой или без нее, был перенесен дальше назад, а длина трансептов увеличена, так что со временем крестообразный план возобладал и приобрел символическое значение. Постепенно вводимой особой особенностью стал *шевет* который образовывал *переходную* часть по бокам хора и полукруг апсиды и мог быть разделен на часовни, посвященные отдельным святым.

Прыжки в высоту.—В более ранних примерах неф был перекрыт бочкообразным сводом, напор которого поддерживался, во-первых, за счет укрепления стен нефа за счет отсутствия окон верхнего этажа и, во-вторых, за счет веса бочкообразных сводов над боковыми проходами, их напор, в свою очередь, поддерживался за счет утолщения наружных стен и уменьшения размеров окон. В качестве дальнейшего укрепления стен в них были встроены выступающие опоры каменной кладки, которые со временем стали элементами внешнего убранства.

Постепенно бочкообразный свод был вытеснен паховыми сводами; сначала в проходах, а позже и над нефом. Сводчатый проход над проходами представлял собой, как и во времена Римской империи, пересечение двух полукруглых сводов. Но поскольку неф обычно был в два раза шире проходов, каждый из нефовых проемов должен был быть продолговатым в плане. Соответственно, два из них были включены в один квадратный отсек, который занимал две арки нефа и соответствовал двум проходным отсекам.

В некоторых случаях от промежуточного пирса с каждой стороны нефа поднималась шахта, поддерживающая промежуточную поперечную арку, так что свод становился отдельным, или разделялся на шесть отсеков. Независимо от того, состоял ли залив из шести частей или из четырех, изгиб всех пахов - продольный, поперечный и диагональный — был полукруглым. Соответственно, поскольку диагонали имели больший диаметр, их изгибы возвышались над остальными. Это изменение было достигнуто за счет придания вогнутой или куполообразной поверхности каждому из отсеков, так что рабочие могли подгонять камни под различия изгибов.

Ребристый свод.—Хотя это было возможно при фактической укладке камней, потребовался бы чрезвычайно тонкий расчет для создания центровки древесины, заранее приспособленной к этим куполообразным поверхностям. Более того, громоздкость сводов купольного нефа сделала использование центровки древесины чрезвычайно дорогостоящим, даже там, где древесины было в избытке; в то время как в районах с ограниченными поставками стоимость была непомерно высокой. Следовательно, изобретательность строителей позволила разработать систему конструкции, которая свела к минимуму необходимость центрирования древесины. Это была система, известная как ребристый свод. Вкратце, она заключалась в перекрытии пространства — в продольном, поперечном и диагональном направлениях — предварительными арками каменной кладки, образуя таким образом каркас, состоящий из так называемых ребер. Каждое из этих ребер, будучи сравнительно легким, могло быть сконструировано на одном подвижном и расширяемом элементе центрирования, называемом *серцем*. Когда ребра срастались, они обеспечивали достаточную поддержку для удержания купола отсеков во время его укладки.

В некоторой степени этот метод строительства был предвосхищен римлянами, которые в некоторых случаях возводили предварительные поперечные ребра, служащие постоянными опорами свода, в каменной кладке которого ребра были скрыты от посторонних глаз. Повторное внедрение этого устройства и его дальнейшее развитие, как описано выше, было инициировано ломбардскими архитекторами. Это было определенно определено английским архитектором

Артуром Кингсли Портером, который доказал, что принятие системы было вызвано нехваткой древесины в этой местности. Из Италии он распространился во Францию, где появился на Иль-де-Франс примерно в 1100 году или примерно через 60 лет после его распространения в Ломбардии. Сначала это использовалось исключительно как необходимый конструктивный прием. Позже были признаны его эстетические возможности, и готические архитекторы превратили ребро в элемент исключительной красоты, одну из характерных черт готического стиля.

Между тем, использование сводов романскими архитекторами повлияло на характер экстерьера. Уже упоминались каменные опоры и массивные наружные стены, пронизанные маленькими окнами. Для дальнейшей поддержки сводов свободно использовались упорные башни. В то время как в Италии колокольня часто отделялась от главного здания, башни в западных и северных романских церквях стали заметными элементами дизайна. Пара часто располагалась по бокам апсиды, или четыре возвышались по углам трансептов и хоров, в то время как другая пара, иногда соединенная галереей, располагалась по бокам западного конца. Башня или купол также могут венчать *пересечение* нефа и трансептов. Башни были квадратными, многоугольными или круглыми, разделенными на этажи, которые были пронизаны окнами или украшены аркадами. Они были увенчаны, как и неф и проходы, внешней покатой крышей.

Аркады. Аркады, которые теперь стали излюбленным методом украшения стен, были двух видов; либо они были *открытыми* и позволяли иметь проход в задней части, либо с прикрепленными к стене колоннами и арочными наличниками способом, известным как *глухая аркада*. Еще одной особенностью укрепления, а также украшения стены было использование каменных опор, которые, опираясь на цоколь, выступали из стены только на ширину карниза.

Экстерьеры, по сути, больше не были, как в раннехристианских церквях, простыми и почти амбарными, но приобрели разнообразную живописность, которая, однако, отличалась прекрасным структурным единством.

Арка, независимо от того, использовалась ли она во внутренних или наружных аркадах или для верхних частей дверей и окон, была круглой; обычно полукруглой, но иногда *ходульной*, то есть концы полукруга поднимались по перпендикулярным линиям. Можно добавить, что более позднее появление стрельчатой арки знаменует переход от романского стиля к готике.

Характерным развитием романского стиля является обработка дверей и окон. Косяки или боковины были отведены назад в виде ряда угловых углублений, которые были заполнены небольшими колоннами, абакс которых часто соединялись в непрерывную лепнину. Во многих случаях угловые выемки косяков были продлены вокруг арки.

Стволы колонн были украшены канавками, которые могли быть перпендикулярными, спиральными или зазубренными, как шпалеры. Капители, за исключением случаев, когда использовались античные коринфские или ионические колонны, украшены разнообразными украшениями, иногда под влиянием византийских образцов, в других случаях представляют собой оригинальную проработку мотивов листвы, часто грубых по обработке, но, особенно в немецкой работе, энергично декоративных.

В аркадах нефа, то есть серии арок с каждой стороны нефа, опоры состояли из квадратных опор, к граням которых крепились колонны. Из двух из них поднимались арки; третий поддерживал своды нефов, в то время как четвертый был поднят на более высокий уровень, чтобы поддерживать своды нефа.

Итальянский романский.— Поскольку романский стиль был окрашен местностью, в которой он появился, необходимо изучить его примеры, поскольку они встречаются соответственно в Италии, Франции, Рейнских провинциях, Испании и Англии.

Итальянские примеры удобно разделить на примеры Северной, Центральной и Южной Италии, или, более конкретно, на примеры, найденные в районах к северу от реки По, между По и Тибром, и к югу от последнего. Из них северные, которые будут рассмотрены позже, являются

наиболее важными, поскольку они демонстрируют, как мы уже отмечали, более авантюрный дух в вопросе строительства.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ИТАЛИЯ.— С другой стороны, строители Центральной и Южной Италии все еще следовали простому плану базилики и сохранили деревянные крыши и, как следствие, этажные окна. Однако во многих случаях они подняли уровень хоров и разместили под ними крипту, которая иногда, как в **Сан-Миниато, Флоренция**, открыта в неф. Но их изобретательность проявлялась скорее в деталях декора. Центральная Италия богата мрамором, поэтому использование этого материала для украшения экстерьера и интерьера полосами и геометрическими узорами было доведено до такого совершенства, что фактически сформировало стиль. Самым красивым примером является дом **S. Miniato**, где открытая деревянная отделка крыши также была восстановлена в ее первоначальной золотой, зеленой, синей и красной окраске.

Другой примечательный пример этого развитого стиля оформления представлен в **Пизе** группе зданий, состоящих из **собора, Кампанилы и баптистерия**. Фасады здесь украшены — можно даже сказать, составлены, поскольку отделка применена настолько конструктивно — ярусами глухих аркад или открытых аркад из красного и белого мрамора. Те, что находятся в Баптистерии, получили в пятнадцатом веке пристройки в виде готических балдахинов и узоров, но фасад собора и круглая колокольня сохранили свой первоначальный характер. Баптистерий, также круглый в плане, увенчан внешним полусферическим куполом, сквозь который проходит конический купол, который внутри опирается на четыре опоры и восемь колонн. Влияние византийских мастеров прослеживается здесь, а также в куполе, венчающем переход собора. Трансепты последнего выходят за пределы плана базилики и заканчиваются апсидами.

Колокольня, состоящая из восьми этажей, украшенных аркадами, известна как “Падающая башня”, поскольку она отклоняется от перпендикуляра примерно на 13 футов при высоте 179 метров, причем наибольший наклон приходится на первый этаж, после чего происходит небольшое восстановление перпендикуляра. Строительство было начато в 1174 году и завершено в 1350 году. Вазари, историк итальянских художников, писавший примерно 200 лет спустя, приписывает этот наклон оседанию фундаментов. Его объяснение, хотя иногда и оспариваемое, было общепринятым, пока исследования профессора Уильяма Х. Гудьера в 1910 году не установили тот факт, что склонность была преднамеренной и предусматривалась с самого начала работы.

Башня построена из внешнего и внутреннего цилиндров каменной кладки, пространство между которыми занято винтовой лестницей. Шаги последнего были индивидуально измерены профессором Гудьером, который изложил результаты в Бюллетене Бруклинского института искусств и наук (21 января 1911 г.). Вкратце, они показывают, что ступени ступеней различаются по высоте и что они наклоняются иногда к внутренней стене, иногда к внешней. Таким образом, они, как правило, создают баланс напряжений во всей конструкции, который дополнительно обеспечивается за счет увеличения прочности внутренних стен, имеющих наклон внутрь. То, что тщательный расчет, связанный с этим, не был вызван запоздалой мыслью или необходимостью устранения последствий урегулирования, подтверждается тем фактом, что наклон начинается с самой низкой ступени.

Почему же тогда был принят этот проект? Профессор Гудьер дает ответ в двух последующих выпусках. Вкратце это так: Пизанский баптистерий также имеет наклон от нормы, как перпендикулярный, так и горизонтальный. Таким образом, на южном фасаде горизонтальные линии имеют наклон в 2 фута 2 дюйма в сторону хора. Между тем вертикальные линии западного фасада перпендикулярны этому склону, и, следовательно, фасад наклонен внутрь, к нефу. И это лишь примеры ряда асимметрий, которые встречаются по всему собору, и доказано, что все они были преднамеренными в первоначальном проекте.

Кроме того, асимметрии в Пизе имеют близкую аналогию с бесчисленными асимметриями, которые появляются в музее С. Марка в Венеции. Последний был построен византийскими

мастерами, которые в нем следовали восточной и эллинской нелюбви к формальной математической регулярности; и опять же, именно византийская традиция в этом отношении, как и в других деталях декора, куполах и так далее, повлияла на романскую группу зданий в Пизе. Порядок, в котором они были возведены, таков: собор, Баптистерий и Колокольня; так что в Падающей башне архитекторы просто довели принцип асимметрии до крайности.

Влияние Пизы прослеживается в **Сан-Микеле** и **Сан-Мартино** в Лукке, а также в **кафедральном соборе Пистойи**.

Южная Италия.—Наиболее важные ЮЖНЫЕ примеры можно найти на Сицилии, которая в десятом веке была захвачена сарацинами, которые в следующем столетии были разгромлены норманнами. Следовательно, сарацинское влияние смешивается с византийским в **кафедральном соборе Монреале**, недалеко от **Палермо**. План базиликанский, с апсидами на восточных концах нефа и проходами. Хоры приподняты. Арки нефа заостренные, но не углубленные, и опираются на колонны с византийскими капителями. Стены нефа украшены дадо из белого мрамора высотой двенадцать футов, инкрустированным бордюрами из порфира, в то время как арки и нижний этаж нефа украшены мозаикой на библейские сюжеты, обрамленной арабесками. Обладая мрачным богатством цвета, они демонстрируют византийскую строгость дизайна и придают интерьеру торжественное величие.

Северная Италия.— Именно в СЕВЕРНОЙ Италии, особенно в ломбардских церквях, конструктивное развитие наиболее заметно. Ибо, хотя план оставался базиликанским, лишь изредка показывая четко очерченные трансепты, архитекторы посвятили свою энергию проблеме сводчатых перекрытий. Примечательным примером является **Сан-Амброджо в Милане**, который является ранним примером использования ребер в прыжках в высоту. Первоначальная церковь, возведенная в девятом веке, имела деревянные крыши; но при перестройке неф был разделен на четыре квадратных пролета, и были построены огромные опоры для несения диагональных, поперечных и продольных ребер.^[6] Соответствующей массивности имеют поперечные ребра, в то время как для поддержания нагрузки на продольные ребра были введены промежуточные опоры с верхним и нижним ярусами двойных арок. Они открываются на два этажа сводчатых нефов, которые были обработаны таким образом, чтобы служить опорами для упора сводов нефа. Это вынудило отказаться от окон верхнего этажа, что усилило мрачность эффекта. Действительно, все предложение отличается тяжеловесностью. Это работа людей, экспериментирующих с новым методом строительства и в настоящее время нацеленных на достижение стабильности. Сочетание последнего с достоинством высоты и изяществом легкости еще предстояло развить в готической обработке ребер.

К западному концу ведет притвор, переходящий в атриум с аркадой.

Во внешнем убранстве тройной апсиды ист-энда проявляется рудиментарный принцип открытой аркады. Стены над полукуполом и под деревянной внешней крышей увенчаны карнизом, состоящим из арок, опирающихся на карнизы, пространство между которыми пронизано нишей. Это создает серию глубоких теней, по контрасту с которыми сама конструкция карнизов приобретает легкость эффекта. Это был предварительный шаг к замене карнизов небольшими отдельно стоящими колоннами и развитию внешней аркады.

Открытая аркада в полном своем развитии появляется на западном фасаде **церкви Сан-Микеле в Павии**, где она служит своей характерной цели - конструктивно смягчить эффект карниза крыши. В этом случае, как и во многих фасадах ломбардии, неф и проходы объединены в единый фронтон, их внутреннее разделение обозначено снаружи каменными опорами. В этот фасад также, как и в более старую часть экстерьера **Сан-Амброджо**, вставлены фрагменты более раннего скульптурного орнамента. В них странным образом сочетаются гротескные животные со скандинавскими переплетениями и византийскими чертами — примечательный факт, поскольку они перекликаются со скульптурным орнаментом, найденным на некоторых рейнских церквях.

Это наводит на мысль, что ломбардские рабочие работали в Германии и что они привезли с собой часть немецкого вкуса к символике в орнаменте.

На западном фасаде **собора в Пьяченце** мы находим такое же использование односкатных и каменных опор, но карнизная аркада дополнена двумя горизонтальными полосами, которые отмечают разделение проходов на два этажа. Более того, каждый из трех входов украшен двухэтажным крыльцом, опирающимся на колонны, которые покоятся на лежащих львах. Над крыльцом нефа стену пронизывает характерная романская деталь — окно в виде *розы* или *колеса*. Сравнение этого фасада с тщательно продуманными фасадами Центральной Италии иллюстрирует предпочтение ломбардских архитекторов органичному расположению декора, а не украшению ради украшения.

Важной особенностью Северной Италии является Колокольня. Предполагается, что она задумана как символ власти, обычно отделена от церкви и квадратная в плане. Стены обработаны просто, их часто укрепляют каменными опорами, но прерывают как можно меньшим количеством окон, в то время как верх отмечен одним или двумя этажами аркадных окон и увенчан пирамидальной или конической крышей.

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНСКИЙ

На карте Франции конца десятого века показаны Королевские владения, Иль-де-Франс, густой лес с Орлеаном, городом знаний, на одном конце и Парижем, городом будущего, на другом, окруженным со всех сторон графствами и герцогствами, над которыми король Капетингов имел не более чем номинальный сюзеренитет. С целью архитектурного изучения эти территории могут быть разделены на северную и южную, по линии реки Луары. Таким образом, к северу относятся Иль-де-Франс, Нормандия и Бретань; к югу — Прованс, Аквитания, Анжу и Бургундия.

Повсюду строители были сосредоточены на проблеме сводчатых перекрытий, но на юге на них повлияли местные условия. Например, в Провансе, очаге римской цивилизации, влияние классицизма проявляется не только в деталях, но и в сводах старого римского образца. **Собор Парижской Богоматери, Авиньон**, является хорошо известным примером. И бочкообразные прыжки продолжались по всему соседнему герцогству Аквитания. Здесь, однако, вмешалось другое влияние. Район имел тесные торговые отношения с Венецией, Равенной и Византией, и это нашло отражение в купольных сводах многих церквей.

С. Фронт, Периге, например, напоминает Сан-Марко в Венеции, поскольку имеет план греческого креста, увенчанного пятью маятниками. Арки, однако, *заостренные*; большой глубины, опирающиеся на опоры, пронизанные проходами. В **соборе** соседнего города, **Ангулема**, латинский крест заменен греческим в плане. Неф без потолка увенчан тремя каменными куполами, покрытыми снаружи крышей. Над перекрестком возвышается еще один купол, видимый снаружи, который установлен на барабане, пронизанном стрельчатыми окнами, расположенными попарно. Южный трансепт все еще увенчан башней, его сосед на севере был разрушен в 1568 году.

Это здание послужило образцом для **аббатства Фонтевро в Анжу**.

В Бургундии самым известным из многочисленных монашеских заведений было **бенедиктинское аббатство в Клуни**. До постройки нынешнего собора Святого Петра его аббатская церковь была самой большой и великолепной в христианском мире. План представлял собой базилику с двойными нефами, восточный конец которой заканчивался *шеветом* (шевай); то есть апсидой, окруженной круглым проходом, разделенным на часовни; в данном случае их было пять. Неф был обрамлен стрельчатыми арками и перекрыт огромным бочкообразным сводом. С другой стороны, предполагается, что проходы были перекрыты сводчатыми перекрытиями.

Пазовые своды заменяют бочкообразные своды в нефе **церкви Везеле**, а также использовались в передней часовне, возведенной примерно тридцать лет спустя. Но к этому времени строители, чтобы уменьшить тягу, приняли заостренную секцию для ребер — первый во Франции пример заостренного пахового свода, который позже был успешно развит готическими архитекторами.

Следует отметить, что ранние своды, возведенные клюнийскими архитекторами, вынудили отказаться от окон верхнего этажа. Напор большого бочкообразного свода нефа поддерживался либо высокими боковыми проходами с поперечными или рифлеными сводами над нишами, либо бочкообразными сводами над проходами, которые, в свою очередь, поддерживались массивными внешними стенами. Для использования летающий контрфорс еще не был принят на вооружение.

Между тем северный климат требовал дополнительного освещения, обеспечиваемого этажами, и архитекторы Нормандии взялись за решение этой проблемы. Позже эта проблема должна была быть решена в готической архитектуре с помощью остроконечных сводов в паху, но до этого открытия использовался метод сводчатости, известный как раздельный. Ибо квадратный проход был пересечен в центре другой поперечной аркой, которая, будучи разрезана двумя диагоналями, образовывала план из шести частей. Для этого, однако, потребовались два узких косых свода, сходящихся в центре, что выглядело неудобно. Метод проиллюстрирован на **S. Этьен**, великая церковь **аббатства-о-хомм** и **Троицы** из **аббатства-о-Дам**, обе в **Кане**. Эти и другие церкви Нормандии, такие как церковь аббатства **Мон-Сен-Мишель**, характеризуются духом приключений, а также логикой дизайнера, что свидетельствует о явном продвижении к готике.

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНСКИЙ ИЛИ НОРМАНДСКИЙ

Смелость и находчивость нормандских строителей получили широкие возможности после завоевания Англии. Но мало что сохранилось от англосаксонской архитектуры, и они наводят на мысль, что здания были грубого вида. Они были построены из бутового камня, укреплены зацепленными опорами и тесаной кладкой по углам, расположены так называемыми "длинными и короткими" рядами. Колонны представляли собой короткие, приземистые цилиндры, увенчанные одним или двумя квадратными блоками, а детали дверных проемов и окон были грубо обтесаны топором, хотя в случае некоторых окон колокольни косяки в форме балясин, похоже, были выточены на токарном станке. Проемы были либо круглыми, что наводило на мысль о неуклюжей копии римского стиля, либо треугольными, как бы увековечивающими форму деревянной конструкции. План церкви, по-видимому, был самым простым и представлял собой продолговатый неф, отделенный аркой от меньшего по размеру продолговатого алтаря; последний находился ниже нефа и с внутренней стороны к нему вели две или три спускающиеся ступени. Такое расположение, по-видимому, было заимствовано по примеру кельтских церквей, как и обычай возводить башни, которые, однако, не круглые, как в Ирландии, а квадратные без контрфорсов. Один из примеров такой башни существует в **Эрлс Бартон, Нортгемптоншир**, в которой есть окна с балясинами.

Таким образом, у норманнов было свободное поле для их архитектурных начинаний, и, хотя они немедленно приступили к возведению замков, наводящих благоговейный трепет на всю страну, они также возводили монастыри и соборы, призванные превзойти по размерам и великолепию те, что были в Нормандии. Следуя последнему в целом, английские образцы характеризовались, с одной стороны, более массивной и живописной обработкой, а с другой, вероятно, из-за нехватки квалифицированной рабочей силы, более простыми и менее утонченными деталями.

Капители колонн, например, обычно имели форму кубической подушки, как это можно увидеть в **часовне Святого Иоанна в Лондонском Тауэре**. Опоры часто были круглыми и часто обрамлялись колоннами, круглые арки были углублены и обрамлены круглой лепниной. Последние, в случае дверных проемов и окон, были обогащены орнаментом, вырезанным в виде зигзагов, шевронов, заготовок и клювообразных голов. План, как правило, был длиннее, чем у французских церквей, а фасады были пропорционально ниже. В настоящее время своды были установлены только в небольших церквях и боковых нефах больших; но стены нефов соборов были построены достаточно массивными, чтобы поддерживать своды, которые в некоторых случаях впоследствии были пристроены. Окна второго этажа были обращены к внешней части

стены, остальное пространство занимал проход, который перед окнами был отгорожен от нефа тремя арками.

Хотя нормандский стиль, как обычно называют англо-романский в Англии, встречается во многих соборах, его характер был значительно изменен более поздними дополнениями. Но лучший пример, который все еще существует, - это **Дарем**; за ним следуют **Питерборо** и часть **Норвича**. Башня над перекрестком, которая стала отличительной чертой английских соборов и является столь внушительной особенностью **Дарема**, была пристроена гораздо позже. Но первоначальный неф (1096 г.) является замечательным примером массивной нормандской постройки: круглые опоры имеют диаметр, почти равный размаху арок, и украшены канавками и спиралями. Возведение сводов было завершено в 1133 году и считается самым ранним примером нормандских сводов в Англии. Еще одной примечательной особенностью Даремского собора является так называемая галилейская часовня, которая, в подражание передней часовне в Кане, занимает место притвора в западном конце. Им пользовались кающиеся грешники.

В **Питерборо** неф, уступающий лишь Дарему в качестве примера Нормандии во всей ее красе, до сих пор перекрыт оригинальным деревянным потолком, разделенным на ромбы и расписанным. Считается, что это самая старая деревянная крыша в Англии. Нормандские части **Норвичского собора** - это длинный, узкий неф без стен, трансепты и хоры с их чередой часовен. В **Эли**, опять же, есть нормандский неф и трансепты; в **Бристоле** - нормандский капитул; в **Оксфорде** - неф и хоры; в **Саутвелле** - нормандский неф, трансепты и башни; в **Винчестере** - трансепты и башни; в то время как в **Вустере** есть нормандский склеп, трансепты и круглый капитул. Последний из названных является единственным экземпляром такого дизайна в Англии. Оригинальные нормандские работы также можно найти в трансептах в **Кентербери**, а узость хоров объясняется сохранением двух нормандских часовен.

В Англии внутренние пространства стен и своды были украшены росписью, поскольку в этой области декоративных работ норманны не испытывали недостатка в мастерстве, поскольку англосаксонская школа миниатюристов, первоначально основанная кельтскими миссионерами, достигла высокого уровня мастерства и теперь развила принципы росписи миссалов в более широкие и свободные области настенного декора.

Хорошим примером небольшой нормандской церкви является церковь в **Иффли** недалеко от Оксфорда. Особенно интересен западный фронт. В более крупных примерах эта особенность претерпела изменения с введением остроконечной арки; но здесь остроконечный конец разделен на три четко очерченных этажа с превосходными пропорциями, пронизанных, соответственно, дверным проемом, круглым окном и аркадой из трех окон. Все они глубоко утоплены и украшены характерной лепниной, и эффект, хотя и несколько варварский, носит ярко выраженный декоративный характер.

РЕЙНСКО - РОМАНСКИЙ

В Рейнских провинциях наиболее развит романский стиль, характеризующийся наименьшим количеством местных различий. Когда в 768-814 годах Карл Великий построил свою королевскую церковь-усыпальницу, которая с последующими готическими пристройками теперь является **кафедральным собором** в Экс-ле-Шапель, он принял план Сан-Витале в Равенне и импортировал классические колонны. Более того, в Рейнских провинциях сохранилось много остатков римской архитектуры. Позже они стали тесно связанными торговлей с Северной Италией и, похоже, пользовались услугами ломбардских архитекторов.

Все эти обстоятельства, как правило, делали рейнско-романский стиль похожим на стиль Северной Италии. С другой стороны, он разработал стиль, более конструктивно авантюрный, энергичный и живописный; в то же время он был в целом более систематически организован, чем французский. Однако она примерно на пятьдесят лет отставала от последней в своем развитии, которое началось поздно и продолжалось дольше.

Типичным примером раннего периода рейнско-романского стиля является **кафедральный собор в Вормсе** (1110-1200). В его дизайне присутствуют характерные рейнские черты: апсиды как на западном, так и на восточном торцах, по бокам в каждом случае по две башни; использование трансептов как на западном, так и на восточном торце (восточные здесь опущены), установка восьмиугольных фонарей над обоими переходами и входов с северной и южной сторон вместо западной.

Внешний вид отличается четкой упорядоченностью и живописностью. Стены укреплены выступающими опорами и пронизаны глубоко утопленными окнами с круглыми арочками. Примечательно также эффективное использование кокошниковых аркад под двускатными концами крыш и в различных струнных переходах, в то время как более насыщенный акцент открытых аркад применяется с такой же осторожностью и эффективностью. Еще одной примечательной особенностью башен является использование наличников для украшения конической или восьмиугольной крыши, которые, по сути, являются рудиментарными шпилями.

Другими ранними представительными соборами являются **Шпили, Тревес и Майнц**, в то время как к более позднему периоду относится **Церковь апостолов, Кельн** (1220-1250). Он предлагает разнообразное применение одних и тех же функций в исключительно совершенном дизайне. Трансепты и хоры представляют собой группу из трех апсид вокруг низкого восьмиугольного фонаря. Неф короткий, в два раза шире боковых нефов, и имеет западные трансепты и квадратную западную башню. Особенно прекрасны внешние украшения апсид, состоящих из двух этажей глухих аркад, увенчанных открытыми аркадами под крышей, в то время как соответствующее чувство пропорционального достоинства характеризует группировку восточных башен и фонарей и единственное отличие западной башни. Здесь, как и в трех других примерах трехэтажных церквей в **Кельне—S. Марии-ин-Капитолийской, С. Мартина и С. Куниберта**—свод купола поддерживается косогорами или маятниками.

Самый ранний пример свода нефа находится в **соборе Майнца**, за которым следуют соборы **Шпилей и Вормса** и церковь аббатства в **Лаахе**.

ИСПАНСКИЙ РОМАНСКИЙ

В Испании большой импульс строительству кафедральных соборов придало отвоевание Толедо у мавров в 1085 году. В архитектуре, как и в живописи, испанцы, по—видимому, черпали свои художественные импульсы из—за рубежа, поскольку самый важный образец их раннего романского стиля - собор **Сантьяго-де-Компостелло** - является измененной копией **С. Сернина в Тулузе, Аквитания**. План представляет собой латинский крест с проходами не только по бокам нефа, но также проходящими по трансептам и хоровой апсиде на манер французского шевета. Проходы сводчатые, в то время как высокий бочкообразный свод покрывает неф, а восьмиугольный фонарь венчает переход.

Особенностью испанского романского стиля, также заимствованного, по-видимому, из Аквитании, является красота купола, закрывающего перекресток, как в старом **соборе Саламанки, Коллегиальной церкви в Торо и соборе Саморы**. Они круглые внутри и восьмиугольные снаружи, с большими башенками по углам восьмиугольника. Внутренний купол опирается на стрельчатые арки, между которыми и пружиной свода, в случае Саламанки, расположены два яруса аркадных окон. Для пропускания света конструкция превосходна, в то время как общий характер этих куполов, покрытых снаружи низкой, похожей на шпиль крышей из камня, восхитительно монументален.

Еще одна характерная испанская черта, встречающаяся в некоторых церквях, как, например, в **Сан-Миллан, Саговия**, - это открытый клуатр с внешней стороны прохода, из которого в него открываются двери.

Резной орнамент был нанесен довольно скупо и, за исключением мельчайших деталей, не предполагает мавританского влияния.

КНИГА V

ГОТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

ГЛАВА I

LATE MEDIÆVAL CIVILISATION

ТНЕ Изменение архитектурного стиля, известное как готика, начавшееся в двенадцатом веке и достигшее своего полного развития в тринадцатом, представляет собой настолько замечательное выражение не только конструктивного гения, но и духовных устремлений, что хочется заглянуть сквозь туман прошлого, чтобы обнаружить ту цивилизацию, которая его породила. Общие условия, сформировавшие цивилизацию, мы уже отмечали в главе о раннесредневековой цивилизации. Там мы осознали тройственное влияние власти Церкви, расширение и растущее значение торговли и результаты различных крестовых походов. И они все еще продолжали оставаться движущими силами более поздней и более совершенной цивилизации.

Заметной среди причин неразберихи в Западной Европе было множество соперничающих властей, подчинить которые централизованной власти, подобной Римской империи, было мечтой Карла Великого. Но, хотя его попытка установить светское господство потерпела неудачу, более духовное господство, осуществляемое Церковью, оказалось объединяющим фактором. Благодаря влиянию, которое она оказывала на совесть и, следовательно, на поступки людей посредством таинств Исповеди и Покаяния, она смогла в значительной степени обуздать распушенность феодализма. Кроме того, присоединяя себя с растущей мощью мещанских классов в городах и стоя, как чемпион *defencelessness* низших классов в городах и в стране, она стала великой регулятор страх социального неравенства периода.

Ее политика заключалась в сдерживании и контрпроверках. Она не могла подчинить себе силы, которые вносили беспорядки; но могла и сдерживала их. Таким образом, ее поддержка бюргеров создала новую силу в обществе, которая посредством торговли способствовала стабильности и создала созидательное искусство мира в качестве противовеса разрушительным условиям, порожденным междоусобицей знати. И эти последние она дополнительно пресекала, используя энтузиазм к крестовым походам, который впервые был пробужден миссионерским рвением Петра Отшельника в 1096 году. Эта первая экспедиция под командованием Годфри де Бульона привела к захвату Иерусалима арабами и созданию христианского королевства в Палестине. Шесть других крестовых походов, завершившихся второй экспедицией Людовика IX (Святого Людовика) Французского в 1270 году, не смогли вернуть Иерусалим, который был отбит арабами. Но в ходе них было создано латинское королевство в Константинополе при графе Балдуине Фландрском, а также королевство на Кипре. Нет необходимости пытаться подробно проследить за этими различными экспедициями, тем более что они представляли собой лишь эпизоды в том, что стало постоянным продвижением на Восток. Именно последствия этого нас здесь действительно беспокоят.

Эффект может быть изучен в зависимости от духа, который был стимулирован, а также от связанного с этим экономического и образовательного влияния. Первоначально Церковь одобряла крестовые походы как средство отвлечения дикости воинствующего класса от междоусобиц к войне на расстоянии, так и для усиления религиозной веры и чувств. Хотя она была недостаточно сильна, чтобы сокрушить боевой дух, она могла посвятить его какому-то идеалу и таким образом преуспела в смягчении тупой дикости феодализма более утонченным духом рыцарства.

Поощрялся идеализм рыцарства, которое почитало женщин, защищало слабых, исправляло несправедливость угнетенных и сочетало благопристойность жизни с пылом религиозной веры. Среди уродства того времени пророс голубой цветок идеала красоты, который в какой-то мере повлиял как на духовную, так и на социальную жизнь. Насколько реальной и интенсивной была духовность того времени, можно судить по ее эксцессам, о чем свидетельствуют жестокости Крестового похода против альбигойцев за их ересь и трогательные трагедии Детских крестовых походов. В 1212 году французский мальчик-пастух по имени Стефан уговорил тысячи мальчиков последовать за ним в Марсель, пообещав провести их голыми через море в Палестину, а мальчик из Кельна по имени Николя повел армию из двадцати тысяч детей в Италию. Те французские дети, которые добрались до Марселя, были похищены и проданы в рабство в Египет, в то время как немецкое войско погибло от лишений, оставив о себе только память, которая сохранилась в легенде о гамельнском крысолове.

Вслед за военными экспедициями на Восток последовали авантюристы-коммерсанты. Были открыты торговые пути, самый ранний из которых и долгое время самый важный проходил через Венецию, через перевал Бруннер и вверх по Рейну до Брюгге. А коммерческие отношения означали постоянное перемещение людей взад и вперед в поисках мира и, как следствие, растущее общение между представителями различных национальностей. Старая изоляция западных стран и северных народов постепенно устранялась, и узкий кругозор человека расширялся благодаря путешествиям, его ограниченные представления о жизни расширялись и просветлялись благодаря контакту с чуждой и высшей культурой Востока. Ибо именно в Константинополе и среди арабов Малой Азии, Сирии и Египта в этот период процветало светское образование.

Соответственно, в результате крестовых походов Западная Европа пристрастилась к зарубежным путешествиям, что стимулировало необычайную склонность к приключениям, которые проявлялись в духовных и интеллектуальных аспектах, а также в материальном образе жизни. География, например, начала вызывать практический интерес. Это изменило отношение человеческих умов к внешнему миру, открыв новые пути путешествий по суше и морю и, в равной степени, новые представления о возможностях мира и жизни. Интерес к крестовым походам также вызвал желание записать их, и был дан толчок историческим трудам, которые, будучи в значительной степени романтическими, привели к возрождению интереса к таким старым романам, как "Рыцари круглого стола" из легенды об Артуре и "Паладины Карла Великого".

Наиболее значительным свидетельством характера цивилизации XIII века являются объемистые труды Винсента из Бове, который занимал должность "чтеца" в монастыре Руайомон на Уазе близ Парижа, основанном Людовиком IX. Его работа, написанная на латыни и озаглавленная "*Speculum Universale*" или "Универсальное зеркало", представляет собой энциклопедию знаний средневековья; фактически, зеркало разума эпохи великого соборостроения. Она разделена на три части: *Зеркало*, соответственно, *Естественное*, *Доктринальное* и *историческое*; к которому другой рукой было добавлено *Моральное зеркало*, представляющее собой в основном компиляцию из работ Фомы Аквинского и других современных авторов.

"Естественное зеркало" было описано как гигантский комментарий к первой главе Книги Бытия. Она начинается с рассказа о Троице, атрибутах и порядках ангелов; далее обсуждается наш собственный мир, свет, цвет, четыре стихии, а также Люцифер и его падшие ангелы. Затем он переходит к явлениям времени, движениям небесных тел и чудесам неба в виде грома, росы, дождя и так далее. Отсюда трактуется суша, моря и реки, сельскохозяйственные работы, драгоценные камни, растения, фрукты, не исключая их использования в медицине. В других главах рассказывается о птицах, рыбах, других домашних и диких животных, змеях, пчелах и насекомых, временах года и календаре. Затем рассматривается человек, его анатомия, его органы и пять чувств, а также феномены сна, сновидений, экстаза, памяти, разума и так далее.

"Доктринальное зеркало", задуманное как практическое руководство по знаниям, охватывает предметы грамматики, логики, риторики, включая латинский словарь, насчитывающий около

шести тысяч слов; обсуждаются достоинства и под заголовком “экономическое искусство” даются указания по строительству, садоводству и сельскому хозяйству, в то время как под заголовком “механическое искусство” описывается работа ткачей, кузнецов, оружейников, торговцев, охотников, моряков и генералов. Затем, после предписания правил сохранения здоровья, он переходит к математике, под которую подпадает музыка, геометрия, астрономия, астрология, а также меры веса. И здесь примечательно, что автор выводит знакомство с арабскими цифрами.

“Историческое зеркало” начинается с сотворения мира и продолжает священное и светское повествование вплоть до обращения Константина в христианство. Обсуждается “происхождение” Британии, и история продолжается до Магомета и Карла Великого, после чего следует история Первого крестового похода, диссертация о татарах и, наконец, краткое повествование о более раннем крестовом походе Людовика Святого. Одна глава посвящена чудесам. История в значительной степени состоит из цитат из множества доступных источников, священных и светских, которые включают греческих, еврейских и арабских писателей, известных автору по популярным латинским версиям, — Евсевия, Сенеки, Цицерона, Овидия, Юлия Цезаря, первых Отцов Церкви, и средневековых писателей, Сигеберта де Жамблу, бельгийского хрониста (1030-1112) и Уильяма Малмсберийского (1095-1142). Последний из названных, английский монах из аббатства Малмсбери, написал “De Gestibus Regum Anglorum”, историю английских королей, и продолжение, озаглавленное “Historia Novella”, доводящее историю до 1142 года — произведения, которые легли в основу последующих историй Англии.

В этом сборнике отражен дух Средневековья, воплотивший свои мечты и потребности в самом творческом, смелом и величественно конструктивном типе зданий, который когда—либо видел мир, - в готической архитектуре. Это был ум одновременно практичный и трансцендентальный; одинаково борющийся с реалиями жизни и с тайнами вселенной; жаждущий знаний, не критичный в аппетите, принимающий чудесное так же просто, как он принимал чудеса мира, который открывался его нетерпеливому взору с необъятными перспективами. Это был разум юноши-гиганта, все еще ликующего в лучах роста; дерзкого в мужестве, с необузданным воображением, с руками и сухожилиями, достигающими невероятных результатов. В погоне за абстрактным знанием эпоха была склонна тратить на тонкости, запутываться в софистике, теряться в элементарных спекуляциях. Но когда он столкнулся с проблемами построения, эта слабость превратилась в силу. Тогда он продемонстрировал способность рассуждать, меткую, прямую и оригинальную, а также готовность к практическому применению математических принципов. Однако ни один из них не был нацелен на научную демонстрацию; он был удовлетворен тем, что использовал их в погоне за красотой. И его чувство красоты, как мы увидим позже, отличалось необычайной тонкостью, расходовавшейся на то, чтобы избавить структуру от формальности и придать ей разнообразие и эластичность живой растительности.

И не только таким косвенным образом “Универсальное зеркало” нашло отражение в готической архитектуре. Его главы были представлены в виде скульптурных иллюстраций на фасадах соборов, особенно вокруг порталов, чтобы все, кто приходил и уходил, могли видеть и учиться. Статуи и рельефы в Шартре насчитывают около двух тысяч фигур, в то время как Амьен представляет собой еще один запоминающийся пример.

Таким образом, готический собор был не только Домом Бога, но и Домом Человека — гражданским центром его религиозной, социальной, нравственной и интеллектуальной жизни.

ГЛАВА II

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Я

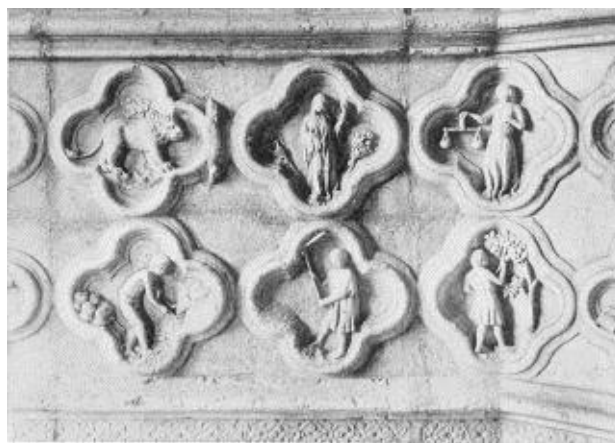
Тне Термин “готический” с намеком на “варварский” применялся людьми эпохи Возрождения к средневековому искусству. В отличие от термина “романский”, это не название, которое определяет. Поэтому была предпринята попытка заменить слово *оживаль* от французского *ogive*,

которое применяется к изгибу стрельчатой арки — отличительной особенностью готического стиля. Но, по крайней мере, в нашем родном языке готика настолько укоренилась, что ее удобнее сохранить.

Мы понимаем под этим тот стиль, который развился из романского около 1150 года и продолжал процветать до развития и распространения стиля Возрождения.

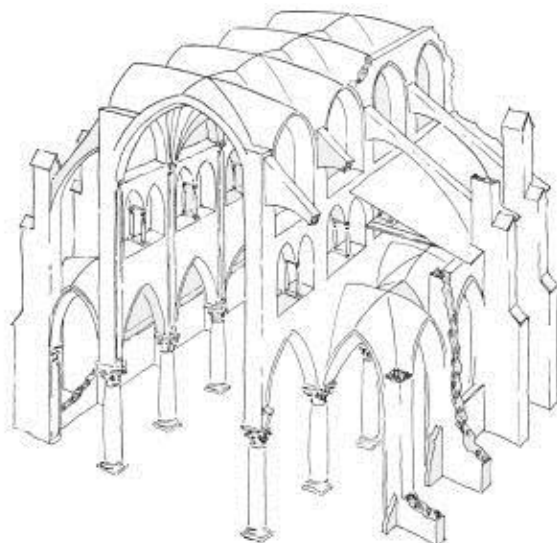
Изменения, которые представлены в готике, вызваны несколькими причинами: (а) развитием ребер свода; (b) общим использованием стрельчатой арки; (с) повторным применением римского принципа концентрации напряжений свода в четырех точках; (d) разработкой системы контрфорсов для усиления основных частей деформации и (е) разработкой оконных проемов как с точки зрения их размера, так и украшения.

Периоды готики.—Период готики охватывает тринадцатый, четырнадцатый и пятнадцатый века. Вариации, которые он представлял на протяжении этих нескольких столетий, часто характеризуются изменениями в обработке окон. Таким образом, во Франции они были разделены на: *Первичный*, или стиль Тринадцатого века; *Вторичный*, или четырнадцатый век, часто называемый *Районным* из-за ажурных кругов на окнах-розетках; *Третичный*, или пятнадцатый век, называемый *Ярким* из-за огнеподобных форм оконных проемов.



СКУЛЬПТУРНАЯ ДЕТАЛЬ

С порога Амьенского собора. [С. 269](#)



СТРУКТУРА СКЕЛЕТА

Демонстрирующий метод выполнения прыжков с помощью остроконечной арки и концентрацию толчков и встречных выпадов. [Стр. 273](#)



EARLY ENGLISH
HASELEY, OXFORDSHIRE



PERPENDICULAR
CHRIST CHURCH
CLOISTERS, OXFORD



DECORATED
SANDHURST, KENT



EARLY
HEREFORD CATHEDRAL



EARLY
BYLAND ABBEY,
YORKSHIRE



DECORATED
HAMPTON POYLE,
OXFORDSHIRE



DECORATED
CHAPTER HOUSE,
SOUTHWELL



PERPENDICULAR
EWELL, OXON



DECORATED
YORK MINSTER

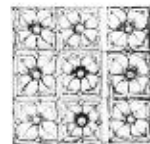
ГОТИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ.



TOOTH ORNAMENT
CANTERBURY CATHEDRAL



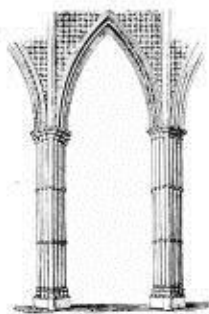
A CUSP
PERPENDICULAR
PERIOD



DIAPER OF
FOUR-LEAFED
FLOWER



A CUSP
DECORATED PERIOD



EARLY ENGLISH
WESTMINSTER ABBEY



A CUSP
EARLY ENGLISH



NICHE OF
DECORATED PERIOD



FESTAL
KING'S COLLEGE,
CAMBRIDGE

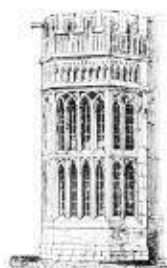


ORIEL
WINDOW

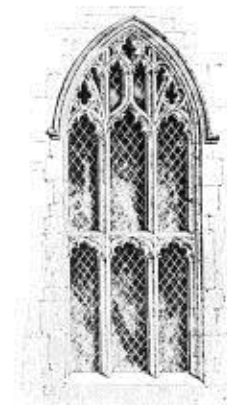
ГОТИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ



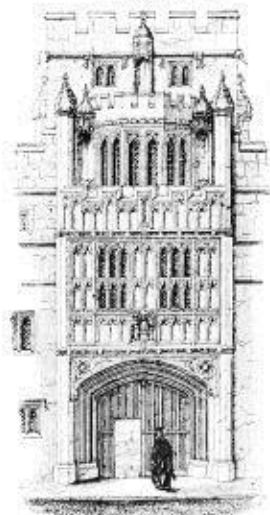
FLAMBOYANT DOORWAY
HAUTLIEU, NORMANDY



BAY WINDOW
COMPTON WYNATTS,
WARWICKSHIRE



TRANSITION TO
PERPENDICULAR
HEALDCOTES, KENT

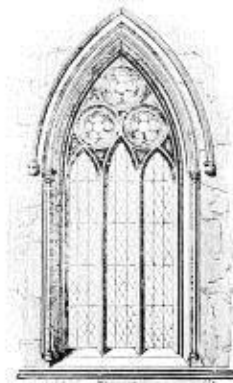


GATEWAY
BRASENORSE COLLEGE,
OXFORD

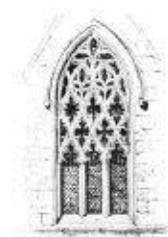
ГОТИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ



Decorated
Preston, Kent



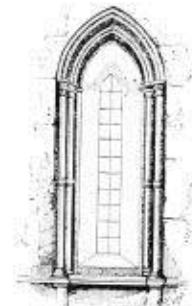
Early Decorated
Dorchester,
Oxfordshire



Decorated
Christ Church,
Oxford

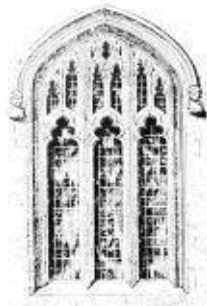


Flamboyant
St. Ouen, Rouen

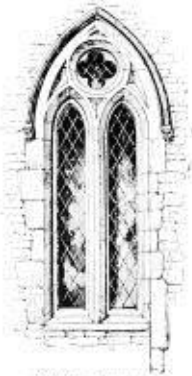


Early English
Jesus College,
Cambridge

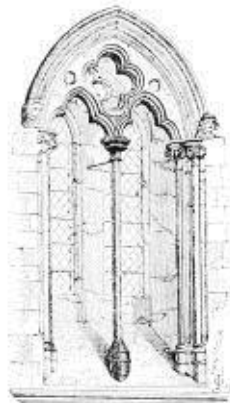
ГОТИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ



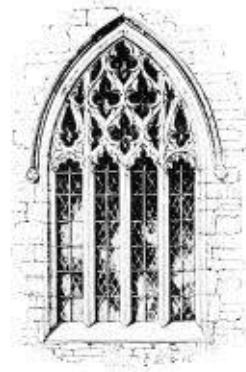
Later Perpendicular
St. Michael's, Oxford



Early Decorated
Plate Tracery

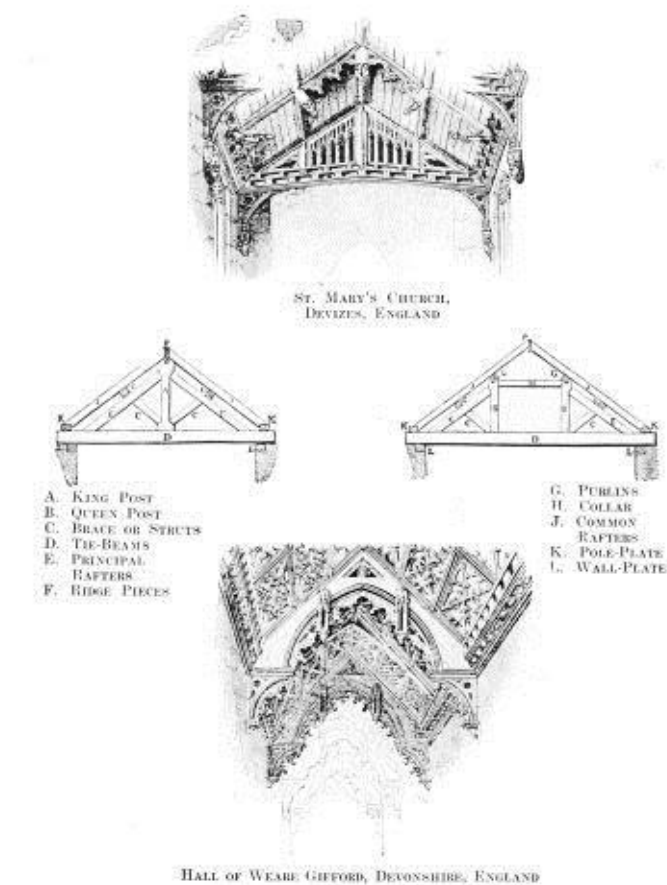


Later Decorated
Plate Tracery
Stone, Kent



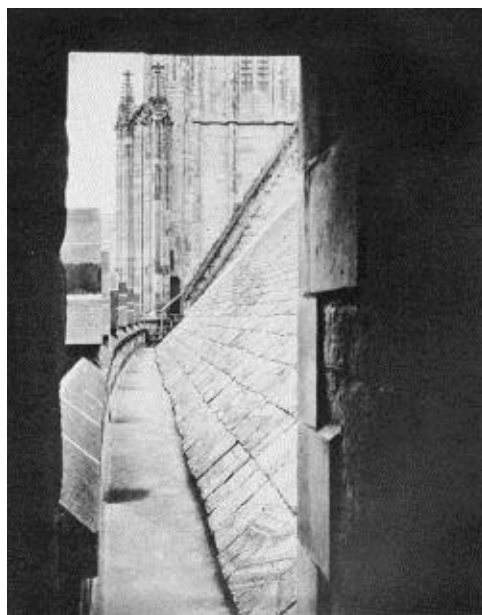
Early Perpendicular
King's Sutton,
Northamptonshire

ГОТИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ



Холл Уир в Гиффорде, Девоншир, Англия

ГОТИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ



Любезно предоставлено Бруклинским музеем искусств

ВНУТРЕННИЙ И ВНЕШНИЙ ВИД ЛИЧФИЛДСКОГО СОБОРА

Показано расширение нефа. Опоры расположены на прямой линии, и на каждом конце нефа они перпендикулярны главному этажу. Тем временем опоры между ними наклоняются наружу с увеличивающимся наклоном к центру нефа. [С. 280](#)

С другой стороны, в Англии существуют следующие подразделения: тринадцатый век или *раннеанглийский*; Четырнадцатый век или *Украшенный* из-за повышенной проработанности как оконного орнамента, так и ребристых сводов; Пятнадцатый век или *Перпендикулярный* из-за преобладания вертикальных элементов в узоре окон.

Главным источником развития ранней готики был Иль-де-Франс, откуда новые идеи были перенесены, в основном благодаря монашеской деятельности и особенно деятельности цистерцианского ордена, в Англию, Германию, Италию и Испанию. В каждой из этих стран их применение определялось местными условиями, и в Англии, в частности, была построена серия зданий, отличающихся оригинальностью отделки и величиим дизайна. Тем не менее, общепризнано, что французская готика выделяется не только логикой и мастерством, с которыми были решены структурные задачи, но и возвышенностью дизайна, особенно в интерьерах, и чувством меры, которое отличает лучшие образцы. Английская готика, однако, занимает второе благородное место.

Прежде чем перечислить некоторые известные примеры французской готики, мы можем резюмировать принципы и приемы, более или менее общие для всей готики.

Романский стиль заменил инертную стабильность римской архитектуры равновесием. Архитекторы тринадцатого века добавили равновесию *эластичности*.

Они достигли этого за счет развития концентрации напряжений, которую римляне изобрели или применили для поддержки сводов паха на четырех опорах, а романские архитекторы получили дальнейшее развитие за счет системы реберных сводов.

Стрельчатая арка.— Готика структурно развилась из ребристых сводов и стрельчатой арки. Во-первых, в то время как романские архитекторы использовали ребристую систему исключительно для удобства строительства, архитекторы Иль-де-Франса, приняв ее для той же цели, осознали ее дальнейшие возможности как в области строительства, так и в области красоты. Ребро, больше не являющееся грубой каменной аркой, было построено из лепнины, которая придавала ему красоту, усиленную увеличенной высотой и более тонкой плавностью линий, которых достигли мастерство и вкус французских архитекторов.

В этом им помогла замена стрельчатой арки на полукруглую. Изгибы стрельчатой арки не только стали красивее, но и позволили использовать более смелый метод строительства. С их помощью вершины продольных и поперечных арок могли быть подняты до уровня диагональных, так что заполнение *массивов* или промежутков между ребрами было упрощено. Более того, деформация остроконечной арки была направлена более прямо вниз, что снизило основное давление на опоры. Этим воспользовались, разместив небольшие колонны вокруг опор, так что каждая колонна несла свое собственное ребро, приводя ребра и колонны в структурную гармонию и создавая непрерывный эффект стремительного роста от пола до вершины свода. И этот эффект мог бы быть усилен за счет возможности, которую позволяла конструкция ребер, поднимать своды выше и, таким образом, предоставлять пространство для просторных кладовых.

Контрфорсы.— Между тем боковое напряжение или тяга остроконечной арки, хотя и меньшая, чем вертикальное, должна была поддерживаться, и это было сделано путем разработки контрфорса. Они были двух видов: примыкали, как следует из названия, либо к стене нефа, либо к внешним стенам нефов и шевета. В обоих случаях они были развитием каменных опор, которыми романские архитекторы укрепили стены. Когда контрфорсы были прикреплены к внешним стенам проходов и шевета, они были соединены со стеной нефа арками, которые пересекали промежуточное пространство, и, следовательно, известны как *летающие контрфорсы*.

Иногда эти контрфорсы были практически вертикальными, в других случаях они спускались отступами или ступенями, увеличиваясь в ширину по направлению к земле. Кроме того, чтобы усилить их устойчивость, их часто увенчивали навершиями или остроконечиями. Контрфорс, по сути, был не только важным элементом конструкции, но и одним из характерных элементов красоты в дизайне.

Концентрация встречных ударов.—К тому времени, когда эти два принципа — концентрация толчков и противодействие толчкам — были тщательно проработаны, как это было в тринадцатом веке, готические архитекторы распространили на все здание то, что более поздние романские архитекторы сделали для сводов. Как последний был построен на каркасе из ребер, так и теперь основной структурой всего здания стал каркас, или скелет, самонесущий, с распределенными по нему нагрузками, как в мышечной системе человеческого тела, так и в конструкции современных зданий “стальная клетка”.

Это позволило готическим архитекторам возводить более высокие и крупные здания и в то же время более легкие на вид, по сравнению с которыми романские кажутся приземистыми и тяжеловесными. Французы отдавали предпочтение высоким интерьерам; англичане — протяженности обзора, при этом пропорциональная потеря высоты компенсировалась снаружи дополнительной высотой башен и шпилей.

Еще одним результатом применения каркасной системы конструкции стало то, что промежутки между стенами, освобожденные от напряжения, можно было полностью использовать для проемов, особенно для окон, что так важно в более суровом климате севера. Клерсторий стал важной особенностью готического собора; так же как и *трифорий*, или галерея вокруг нефа, которая, прорезанная в толще стены, разделяла клерсторий и аркадные арки. Кроме того, окна во всех наружных стенах приобрели новое значение.

Windows.—Окна, по сути, стали еще одной отличительной чертой готической архитектуры, и разнообразие в их обработке отмечает несколько столетий ее развития. Сначала там было простое *стрельчатое* окно с наконечником копья, верхняя часть которого состояла из двух сегментов круга, сходящихся в одной точке. Сегменты были вписаны вокруг треугольника, который был либо равносторонним, либо равнобедренным. В случае равностороннего треугольника, основание которого было равно сторонам, расстояние точки арки от пружины изгибов было равно ширине окна. С другой стороны, в случае равнобедренного треугольника, если основание было длиннее сторон, острие арки опускалось ниже, в то время как, если основание было короче, арка была выше своей ширины — истинный ланцет.

Такие простые отверстия, или *светильники*, использовались либо поодиночке, либо парами; и со временем два светильника были встроены в одно стрельчатое отверстие, пространство над головками светильников было заполнено круглым или *четырёхлистным* светильником. В этом случае верхняя часть или *узор* имел вид вырезанного из цельной плиты камня, и, следовательно, узор был назван *узором на пластинах*. Позже, когда количество ламп в окне было увеличено, узор над ними был переработан в различные геометрические узоры, технически известные как *штриховой узор*. Еще позже, когда архитекторы полностью решили все структурные проблемы и единственный прогресс мог быть достигнут в дальнейшей проработке деталей, от геометрических форм отказались в пользу более плавных дизайнов, которые по-французски называются готикой *Flamboyant*; по-английски — *Decorated*.

Следует отметить, что изменение оформления окон нашло отражение в резных декоративных деталях других частей здания; особенно в навесах над нишами и украшениях фронтонов, дверей, хоровых ширм, настенных панелей, наверху и шпилей. В период Расцвета (пятнадцатый век) они достигли такой степени кружевной проработки, что, хотя и красивы сами по себе, имеют тенденцию скрывать фактические структурные элементы; тем самым отмечая упадок готического стиля.

Эта фаза была представлена в английской готике постепенным приданием рисунку жестких форм и бесплодных повторений. Из-за настойчивости в использовании прямоугольных мотивов он известен как *Перпендикулярный*.

Окна были украшены витражами, самые красивые остатки которых можно найти в Шартрском соборе. Они демонстрируют преобладание синих и фиолетовых тонов и состоят из небольших кусочков стекла, соединенных свинцом. Этому французскому методу подражали и в Англии,

например, в ранних окнах Кентерберри; но постепенно был принят английский стиль, в котором куски стекла были намного крупнее, а сюжет состоял из крупных фигур под ажурными балдахинами, имитирующими резную работу скульпторов.

В декоре **колонн** французы долгое время сохраняли коринфский тип, но вместо аканта использовали формы листвы, изученные непосредственно с натуры. Формы поначалу были условными, но постепенно, по мере роста мастерства резчика, становились все более и более натуралистичными и, следовательно, менее декоративными. Соответствующий прогресс в Англии - от конвенционализированной природы к откровенно натуралистическому подражанию и, следовательно, к несколько сухому и бесплодному конвенционализму.

Скульптура.—Заметной особенностью готического декора является фигурная скульптура. Он широко использовался, особенно во Франции, где монументальная обработка западных фасадов давала наибольший простор для увеличения ниш, заполненных статуями. Например, глубоко утопленные порталы были обрамлены рядами фигур, которые также продолжались в углубленных плоскостях арочного верха, в то время как люнет, или пространство в виде полумесяца между аркой и горизонтальной верхней частью двери, было заполнено рельефами Спасителя или Мадонны. Тем временем фигуры под навесами тянулись полосой по верхней части фасада или стояли поодиночке в нишах, пронизывавших поверхность контрфорсов; со временем каждая точка обзора, будь то внутри здания или за его пределами, была украшена статуями. Самым благородным периодом этого расцвета был тринадцатый век, когда, в частности, французские “воображатели” достигли замечательного баланса между правдивостью натуры и декоративными условностями. Статуи, кажется, выросли в человеческий облик из самого материала здания и сохраняют его характер. С возрастом мастерства эта великолепная условность перешла в натуралистическую имитацию, и статуи кажутся чем-то добавленным ради проработки.

Контраст с классикой.—Готическая архитектура, хотя она развилась на основе романского и раннехристианского стилей, представляет собой почти полную противоположность классическому стилю. Это выражение многих индивидуальностей, а не соответствия. Планы более или менее единообразны; во Франции обычно базиликанские, в Англии крестообразные. Но надстройка, воплощая в себе определенные общие черты, демонстрирует свободу индивидуального подхода, поскольку каждый город или монастырь соперничал с другими в стремлении превзойти их.

Собор воплощает в себе такие чудеса дерзости и устремленности, что едва ли можно найти в нем ту полную гармонию пропорций, которая отличает классический храм. Последнее было продуктом людей, которые перестали верить в божества, которых, по их словам, почитали, и создали религию, в зависимости от того, были они эллинами или римлянами, абстрактного совершенства или систематизированного порядка.

Готические соборы, с другой стороны, были материальным и духовным выражением глубокой религиозной преданности, гражданской гордости и свободы. Это были памятники не старым нациям в период упадка их политических и социальных идеалов, а молодым расам, стремящимся к национализму и воспламененным великолепием зарождающихся устремлений. Никакая ровная линия антаблемента, опирающаяся на столь величественные колонны, не могла бы воплотить в себе такого возвышенного энтузиазма. Он должен возноситься в небо стремительными линиями и сводчатыми арками, шпилями и башенками, постоянно устремляясь ввысь; выражая величие согласованного подъема. Некоторые соборы выросли от земли до коньковых крыш и башен под руководством одного архитектора; другие представляют непрерывный рост сообщества; но в любом случае воплощают в своем разнообразии и организованной сложности Душу Толпы.

Ибо не следует думать о них только как о храмах поклонения. Они включали в себя также функции, которые сейчас невозложены на школы и библиотеки. Они были святынями культуры своего времени, в которых истины религии, легенды о святых и тайны веры раскрывались в скульптуре, живописи и витражах.

Асимметрии или уточнения.—Чтобы обеспечить свою монополию, гильдии масонов средневековья ревностно хранили секреты своего искусства. Соответственно, письменных трактатов того периода не сохранилось. Более того, с приходом эпохи Возрождения к готике стали относиться с презрением, и безразличие к ней продолжалось примерно до середины девятнадцатого века. Затем, с возродившимся энтузиазмом к средневековой архитектуре, были изучены здания, сделаны замеры и составлены планы старых церквей и соборов. Но геодезисты, измерив расстояние между одной парой опор на противоположных сторонах нефа и между двумя опорами с одной стороны, нанесли план так, как если бы эти измерения были одинаковыми по всему нефу. В этом и других вопросах они исходили из того, что конструкция была симметричной. Однако в случае многих церквей и соборов обратное было доказано недавними исследованиями профессора Уильяма Х. Гудiera, чья работа в связи с эллинскими, византийскими и романскими изысками или асимметриями уже была отмечена.

Его исследования, которые охватили большинство готических зданий Италии, многие из самых важных церквей и соборов во Франции и некоторые в Англии, доказывают, что "тайны" средневековой позолоты включали асимметричные детали. Наиболее важными отклонениями от механических формальностей являются следующие:

1. *Расширение ступицы* в вертикальном направлении. Там, где это происходит, каждая сторона нефа наклоняется наружу; используются три метода, хотя в данной церкви используется не более одного. В одном случае имеется непрерывный и абсолютно прямой внешний наклон от пола к своду. В другом случае внешние наклоны отступают от пола к своду изящными вертикальными изгибами. В третьем случае опоры расположены перпендикулярно капителям аркад, где начинается наклон, который продолжается по прямым линиям через трифорий и клерстории. В этом последнем случае угол, образованный двумя линиями, создает в крупном масштабе здания эффект кривой.

Расширение во всех случаях имеет тенденцию компенсировать иллюзию перспективы вертикальных линий, сходящихся к своду; но также, по-видимому, было предпочтено по другим эстетическим причинам.

Примеры непрерывного расширения по прямым линиям обнаружены в **соборе и церкви Сент-Уэн в Руане**. Непрерывное расширение в сочетании с вертикальной кривизной наблюдается в **Кентерберии**; в то время как перпендикулярный пирс в сочетании с наклонными сводчатыми валами, трифорием и этажами находится в **Амьене и Реймсе**.

2. *Горизонтальная кривизна в плане*. Там, где это происходит, используется один из пяти методов.

В первом случае опоры установлены на параллельных кривых, которые, следовательно, выпуклы по отношению к ступице с одной стороны и вогнуты по отношению к ступице с другой. Во втором случае обе кривые вогнуты к ступице, которая, таким образом, слегка расширяется с обоих концов к центру. В третьем случае обе кривые выпуклы к центру. На четвертом рисунке кривые параллельны, но меняют свое направление на хорах или рядом с ними в форме ослабленной буквы S, или "линии красоты Хогарта". Во всех вышеперечисленных примерах изгибы начинаются у оснований опор и продолжаются в трифории, наярусах и парапетах крыши; в некоторых случаях они также повторяются на стенах наружных проходов.

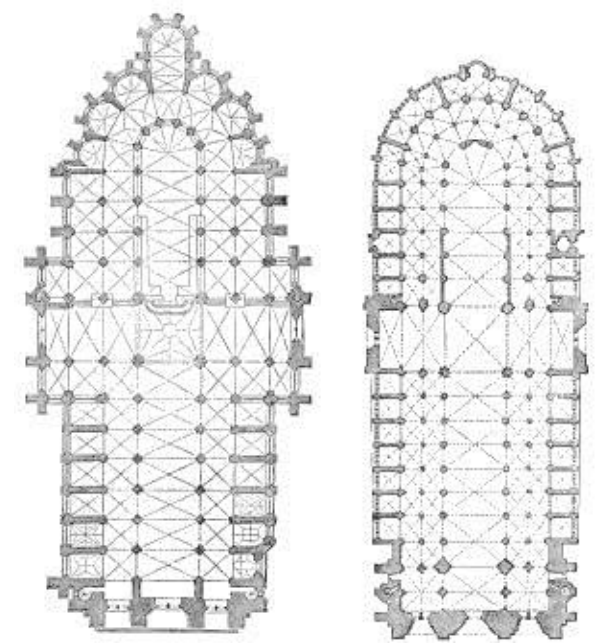
Пятая система связана с особой фазой Расширения. Ибо в этом случае опоры установлены на прямой линии, а вместе с трифорием и этажеркой расположены перпендикулярно от пола к потолку. То есть на западном конце и перекрестке; но между ними, с обоих концов, опоры постепенно наклоняются наружу с увеличивающимся наклоном к центру нефа. Таким образом, получаются кривые, вогнутые внутрь, которые, однако, поскольку основания опор расположены по прямым линиям, встречаются только в стенах трифория, клерикала и парапета. **Кафедральный собор в Личфилде** является примером; **Реймский** другой, но с отличием. Ибо, в то время как

расширение в Личфилде начинается с тротуара, расширение в Реймсе начинается с капителей аркад.

3. Так называемые иллюзии перспективы. Они были предназначены для того, чтобы подчеркнуть эффект хора и в целом усилить впечатление от размера и дистанции. Это было достигнуто тремя способами.

- а. За счет того, что аркада нефа и внешние стены сходятся к хорам.
- б. Уменьшая высоту арок по мере приближения к хорам.
- с. За счет уменьшения ширины арок по мере их приближения к хорам.

Результатом всех этих асимметрий является создание впечатления эластичности вместо жесткости; фактически, впечатление жизни; гибкого, разнообразного движения органического роста.



ПЛАН АМЬЕНА

ПЛАН НОТР-ДАМА

Идеальный план французской готики

Оба плана выполнены в базиликанском стиле и имеют двойные нефы и шеветы. Но в Амьене обратите внимание на серию апсид и их сложные своды. Своды нефа Нотр-Дама имеют шесть отделений в каждом двойном пролете; своды Амьена обработаны в одном пролете с четырьмя отделениями с помощью паховых ребер и заостренных арок. [С. 281](#)



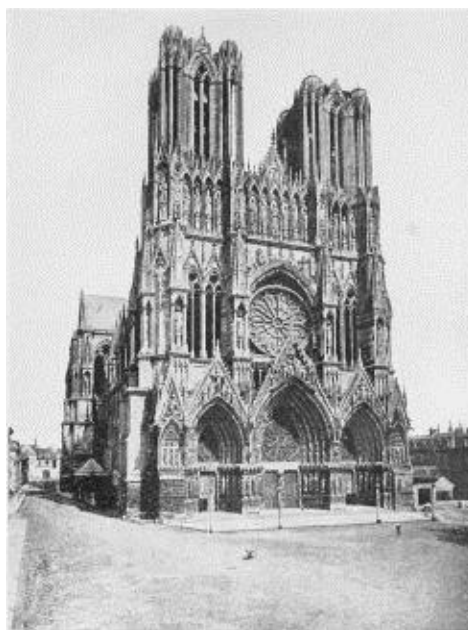
NOTRE DAME, PARIS

Ранний тип



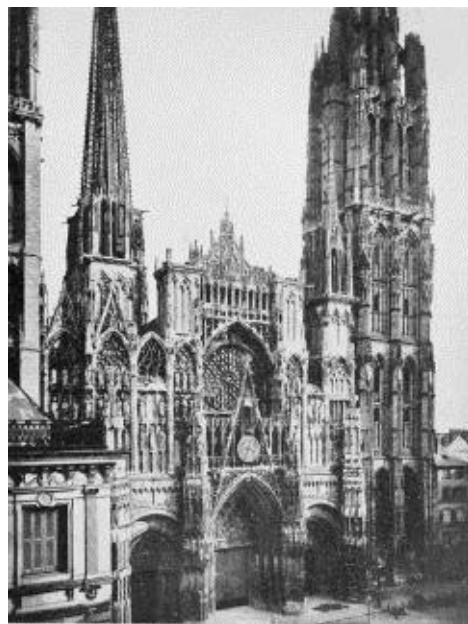
АМЬЕНСКИЙ СОБОР

Переход в районный отдел



РЕЙМСКИЙ СОБОР

Верхняя часть Отмечает Переход к Яркому



РУАНСКИЙ СОБОР

Яркий



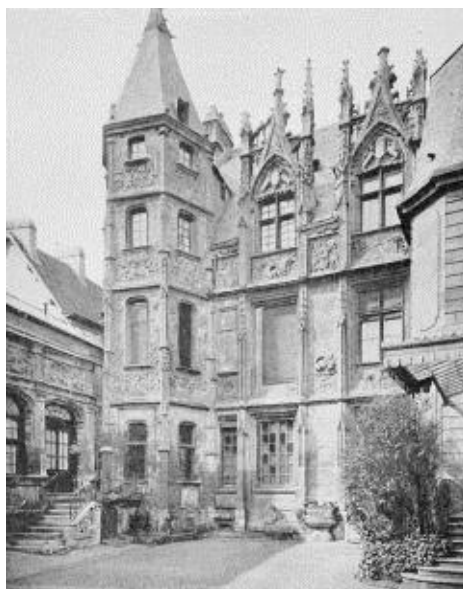
ИНТЕРЬЕР СОБОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА КЛАССИЧЕСКИЕ ЗАГЛАВНЫЕ БУКВЫ. С. 281, И ДАЛЕЕ.



ИНТЕРЬЕР АМЬЕНСКОГО СОБОРА

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ВОЗРОСШЕЕ ОЩУЩЕНИЕ УПРУГОСТИ, ГРАЦИИ И ПАРЕНИЯ. С. 281, И ДАЛЕЕ.



HOTEL DE BOURGTHEROULDE, ROUEN

Конец пятнадцатого века. Обратите внимание на шестиугольную башню

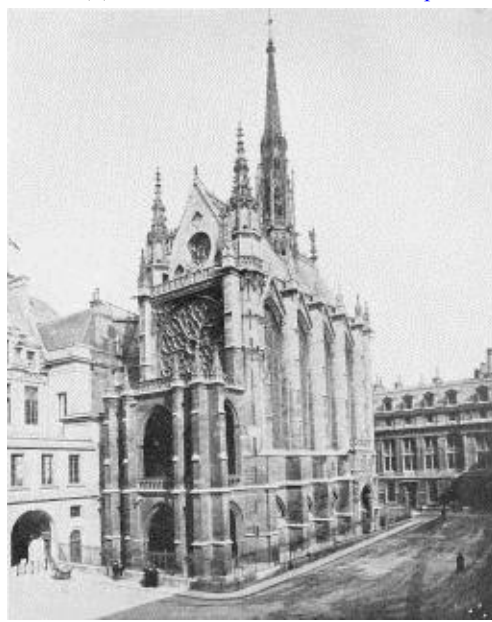


ИНТЕРЬЕР РЕЙМСКОГО СОБОРА



HOUSE OF JACQUES CŒUR

СЕЙЧАС ДВОРЕЦ ПРАВОСУДИЯ В БУРЖЕ. [Стр. 286](#)



SAINTE CHAPELLE, PARIS

ИЗ-ЗА РАЗМЕРА ОКОН ПРОСТРАНСТВО В СТЕНАХ ФАКТИЧЕСКИ ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ПРОСТЕНКИ, ПОДДЕРЖИВАЮЩИЕ СВОД. [С. 285](#)

ГЛАВА III

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ВО ФРАНЦИИ

Ранняя французская готика датируется примерно 1150-1275 годами. Это период, в который было создано большинство великих соборов, и в большинстве случаев на деньги, пожертвованные мирянами. Грубо говоря, он начинается с **Собора Парижской Богоматери в Париже**, а заканчивается **Амьенским собором**.

Нотр-Дам, Париж и Амьен.—План Амьена считается типичным примером французских соборов. Сравнивая его с собором Нотр-Дам, можно заметить, что, хотя оба относятся к базиликанскому типу, последний отличается наличием двойных боковых нефов, охватывающих весь неф, хоры и шевет. Единственным другим примером этого является **кафедральный собор Буржа**. В Нотр-Дам трансепты не выступают за пределы проходов. Кроме того, в сводчатом перекрытии нефа система по-прежнему представляет собой один из квадратных отсеков, охватывающий два прохода и имеющий шесть отделений в сводчатом перекрытии. В Амьене, однако, паховое ребро и заостренная дуга заняли место половозрелого плана, а выступы стали продолговатыми. Эластичность этой более поздней системы упростила перекрытие изогнутого прохода в шеветии, тогда как в Нотр-Дам неуклюжесть ромбовидных пространств была изобретательно устранена путем деления каждого из них на почти равные треугольники, по которым можно было легко перелезть. Обратите внимание на обоих планах на расположение контрфорсов во внешних стенах. Интересно знать, что площадь Нотр-Дама примерно равна площади Гипостильного зала в Карнаке, в то время как площадь Амьенского меньше, но высота его нефа составляет 140 футов по сравнению с 80 в Карнаке.

Западные фронты.—Во всех французских соборах особенностью внешнего вида является западный фасад, и сравнение фасада Нотр-Дама вполне можно провести с фасадом Амьена, который знаменует переход ко второму стилю, *Районному*, и с фасадом Реймса, верхняя часть которого знаменует переход к третьему стилю, *Яркому*. Дизайн всех трех конструктивно одинаков — развитие романских башен-близнецов, соединенных аркадой, в то время как окно в виде розы или колеса расположено над центральной утопленной дверью. Шпили, которые должны были венчать башни, так и не были построены. Как они повлияли бы на внешний вид, можно понять,

сравнив Западный фасад **Кельнского собора**- собора, который “полностью французский по замыслу, объединяющий в одном дизайне ведущие характеристики самых известных французских церквей”. (Хэмлин.)

Именно на Западном фасаде **Нотр-Дама** наиболее определенно выражен структурный смысл проекта. Когда мы изучаем вертикальные элементы дизайна, мы отмечаем разделение фасада на три вертикальные массы, соответствующие внутреннему разделению нефов и двойных проходов. Разделение осуществляется контрфорсами, которые выдерживают продольную деформацию внутренних аркад и внешних стен и обеспечивают устойчивость башен. И эта стабильность также связана с намеком на рост вверх из-за трех отступов в профиле контрфорсов; следует отметить, что эти отступы соответствуют трем основным горизонтальным разделениям фасада.

Самый низкий отличается массивной простотой; создается эффект цельной каменной кладки, толщину которой подчеркивают глубоко утопленные дверные арки, в то время как его простота прекрасно контрастирует с упорядоченным распределением скульптурных украшений. Больше разнообразие характеризует второе горизонтальное деление. Проемы представляют собой разнообразный рисунок света и тени, в то время как аркады создают эффект легкости, перекликаясь также с упорядоченным повторением ряда фигур внизу, и в то же время предполагая разнообразие в зависимости от того, видна ли аркада на фоне неба или ощущается как бруствер башен. Наконец, в массивах и сопряженных отверстиях башен восстановлено вертикальное направление.

И если контраст этих нескольких подразделений восхищает нас, что можно сказать о балансе, который соотносит эти вертикальные и горизонтальные черты, эти различные значения формы, простой и орнаментальной работы, света и тени в гармоничное единство? Это продукт структурной логики и величия чувств; и по сравнению со сдержанным благородством западный фронт Амьена, даже еще более прекрасный фронт Реймса, может показаться менее впечатляющим. Следует отметить, что в них глубина дверных ниш увеличивается за счет выраженного смещения в нижнем ярусе контрфорса, в который сливаются скульптурные косяки дверных проемов, в то время как созданный таким образом выступ увенчан навесом в виде крыльца. Как разделение второго этажа на два в Амьене соотносится с простым единством одного в Соборе Парижской Богоматери? Или как аркада последнего соотносится с соответствующей группой фигур в Реймсе в аркадных нишах, увенчанных богато украшенными балдахинами?

Ответ будет зависеть от индивидуального темперамента человека; возможно, также от его настроения. Кому-то может показаться, что в Нотр-Даме разнообразие в единстве воплощено с большим осознанием принципов, которые необходимо применять, тогда как в двух других фасадах чувствуется более свободное и индивидуальное отношение.

Вот и все, что касается внешнего вида этих соборов. Однако, когда мы сравниваем интерьер Собора Парижской Богоматери с интерьером Амьена, мы видим, в каком направлении двигалась французская готика. В случае с Амьеном создается впечатление, что какая-то сила вытянула старую форму вверх, превратив ее в более гибкую, эластичную ткань; менее массивную, возможно, менее величественную, но и менее инертную, бесконечно живую в своем вдохновляющем росте, с грацией движений и достоинством. Собор Парижской Богоматери все еще, так сказать, привязан к сравнительной громоздкости романского стиля. Круглые колонны с капителями коринфского типа по-прежнему повторяют римские, хотя и не в пропорциях. Эффект их приземистости еще больше усиливается выступающей полукруглой пилястровой колонной, которая поддерживает основной элемент сводчатой шахты. С другой стороны, группирующиеся опоры в Амьене тонкие, более высокие по ширине; в то время как простая логика конструктивного назначения очевидна в пристроенных на три четверти шахтах, которые несут арки и своды нефов, а основная шахта свода нефа непрерывно поднимается от земли. Опора, по сути, служит опорой для элементов, которые фактически поддерживают арку и своды, и их связь с опорой подтверждается непрерывными *счетами*, которые легко, но прочно связывают все вместе.

Соответствующая логическая простота отличает четырехкомпонентные своды нефа в Амьене, где давление равномерно концентрируется на всех колоннах подряд без необходимости в промежуточных колоннах для установки дополнительного поперечного ребра.

Другие великие примеры тринадцатого века соборы **Лане, Шартре, Руане, Бове, Осер, Бурж, а Ле-Ман**—последний особенно знаменит своим превосходным chevêt и аркбутанами—и **соборная церковь в с. Кантене**.

Sainte Chapelle. Проблема концентрации напряжений была наиболее успешно решена в *Сент—Шапель* (1242-1247) или Королевской капелле в Париже, в которой, можно сказать, готическая система строительства достигла полной зрелости. Здесь своды опираются на опоры-контрфорсы, а промежутки между последними полностью заполнены окнами шириной 15 футов и высотой 50. Конструкция под сводом - это буквально каркас, фонарь для демонстрации витражей; “огромная полупрозрачная дарохранительница, просто обшитая ребрами и скрепленная камнем”.

Влияние Сент-Шапель сказывалось на французском строительстве в течение полувека и было максимально развито в **С. Урбан в Труа**, начатом в 1260 году.

Второй период.—Этот собор представляет собой переход ко второму периоду французской готики, который можно приблизительно отнести к 1275-1375 годам. Принципы построения не могли идти дальше, и стиль начал замыкаться в себе, дизайнеры тратили свое изобретение на разработку орнамента. Этот период во Франции называют *Районным* из-за лучеобразных узоров, которые были введены в окна-розы, и из-за преобладания круглых форм в окнах в целом. Фасад **Амьена** - один из лучших образцов этого стиля.

Третий урок. Постепенно районный стиль перешел в так называемый *Яркий*, который просуществовал до появления стиля Ренессанса в начале шестнадцатого века. В нем принципы дизайна были постепенно принесены в жертву множеству декоративных деталей. Конструктивное воображение исчезло в лабиринте искусной проработки. Переход от районного к Яркому показан в верхней части западного фасада **Реймса**. Некоторые из лучших памятников зрелости этого периода находятся в **Руане**, а именно: неф и центральная башня **церкви Святого Уана**; западные порталы **церкви Святого Маклу** и фасад **собора**, последний из которых является поздним примером, в котором сам материал камня, кажется, превратился в кружево. Другими примерами являются церковь **Святого Жака** в Дьеппе, **Святого Вульфрана** в Аббевиле и фасад **собора в городе Тур**.....

Светская готика.—Готическая архитектура не ограничивалась соборами и церквями. Монастыри, больницы, общественные здания, жилые дома и замки были возведены в изобилии, особенно в пятнадцатом веке, хотя немногие сохранились до наших дней. Но поразительно живописным памятником является монастырь **Мон-Сен-Мишель**, построенный по проекту тринадцатого века, который располагается вокруг основания церкви аббатства, построенной в одиннадцатом веке и реконструированной в шестнадцатом. Среди больниц - больница в **Шартре**. В Руане сохранился образец гражданской архитектуры пятнадцатого века - **Дворец правосудия**. Дом знатного князя-торговца того же века сохранился в **Доме Жака Кера** в Бурже, а восточное крыло **замка Блуа** представляет военную архитектуру начала шестнадцатого века.,,,



СОЛСБЕРИЙСКИЙ СОБОР

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА РЕБРИСТЫЕ СВОДЫ НЕФА, СОСТОЯЩИЕ ИЗ ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ, И ЛЮВЕРСЫ В СВОДЕ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ. [С. 294](#)



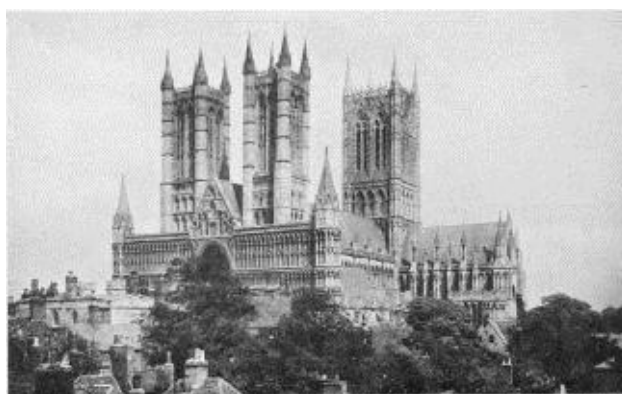
НЕФ НОРВИЧСКОГО СОБОРА

РОМАНСКИЙ СТИЛЬ ВПЛОТЬ ДО СВОДОВ: ПОСЛЕДНИЙ ЯВЛЯЕТСЯ ПРИМЕРОМ ВЕЕРНЫХ СВОДОВ. С. [295](#)



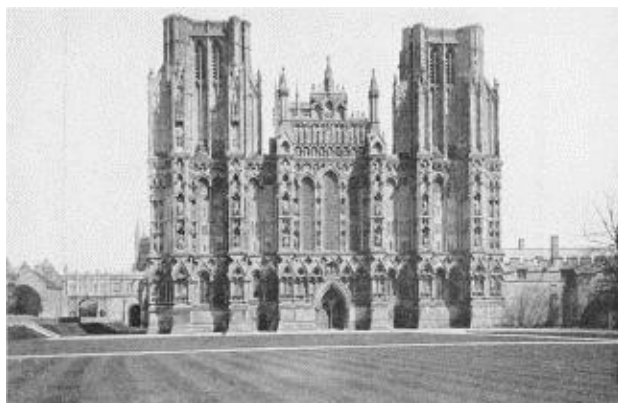
ЙОРКСКИЙ СОБОР. WEST FAÇADE

Самый лучший в Англии. Нижняя часть украшена рано; Верхняя - поздно; Башни перпендикулярны. [С. 298](#)



ЛИНКОЛЬНСКИЙ СОБОР

Обратите внимание на экранный эффект Западного фасада. Западные башни выполнены в романском стиле до конька крыши; Перпендикулярны сверху. [С. 298](#)



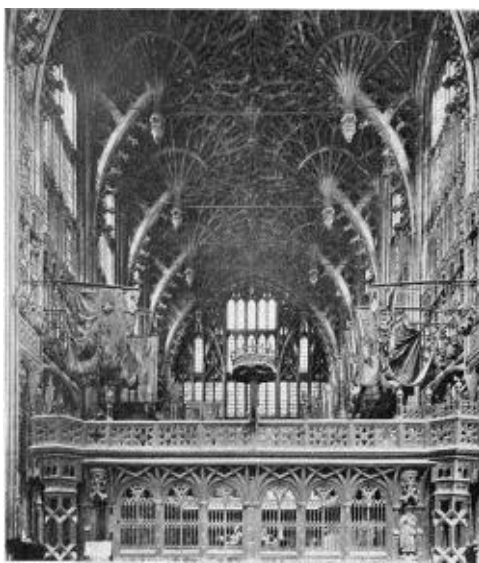
ЗАПАДНЫЙ ФАСАД УЭЛЛСКОГО СОБОРА

[С. 298](#)



ВИНЧЕСТЕРСКИЙ СОБОР

ПРЕКРАСНО РАСПОЛОЖЕН В НЕПОСРЕДСТВЕННОЙ БЛИЗОСТИ. [Стр. 288](#)



ЧАСОВНЯ ГЕНРИХА VII, ВЕСТМИНСТЕР

ПРИМЕР ЗВЕЗДНЫХ И ПОДВЕСНЫХ СВОДОВ. С. [294](#), [295](#)



ДЕРЕВЯННАЯ КРЫША ВЕСТМИНСТЕР-ХОЛЛА

С. [296](#), [297](#)

ГЛАВА IV

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В АНГЛИИ И УЭЛЬСЕ

Три периода готического стиля в Великобритании, в целом соответствующие Первичному, Районному и Яркому стилю Франции, - это раннеанглийский, Украшенный и Перпендикулярный.

В то время как две более поздние фазы отличаются, как и во Франции, характером декоративных деталей, в Англии они также повлекли за собой определенное развитие конструктивных принципов, особенно в отношении сводов и, как следствие этого, в форме арочных проемов.

Периоды. Раннеанглийский стиль, также известный как Ланцетный, с первым заострением, ранний плантагенетский, или Тринадцатый век, просуществовал примерно с 1189 по 1272 год, охватывая правление Ричарда I, Джона, Генриха III и Эдуарда I.

Украшенный, также известный как геометрический или Криволинейный, заостренный посередине, более поздний Плантагенет, или Четырнадцатый век, включает правление Эдуарда II, Эдуарда III, 1307-1377.

Перпендикуляр, также называемый Прямоугольным, заостренным в конце XV века, простирается с 1377 по 1558 год, включая правления Ричарда III, Генриха VII и Генриха VIII, Эдуарда VI и Марии. Так продолжалось, то есть в течение всего периода Реформации и роспуска монастырей, пока к нему постепенно не стали примешиваться элементы, заимствованные из стиля Возрождения. Стиль, господствовавший от Генриха VII до Марии, иногда специально обозначают как тюдоровский.

В отличие от французских соборов, которые в основном возводились для светского, то есть немонашеского, духовенства на средства мирян, английские часто были прикреплены к бенедиктинскому или августинскому монастырю. Как следствие, они сохраняют некоторые черты монастырского учреждения, особенно монастыри и капитулы, или помещение для ведения дел капитулом (советом) епископа или настоятеля.

В зависимости от обстоятельств их основания английские соборы делятся на три класса.

Три класса соборов.—I. Тринадцать соборов Старого фонда, которые обслуживались по светским канонам, не претерпели изменений в управлении во время Реформации. Хотя они и не пристроены к монастырским зданиям, в них есть капитулы, а в некоторых случаях и клуатры. К ним относятся: в Англии, **Чичестер, Эксетер, Херефорд, Личфорд, Линкольн, С. Пол, Лондон, Солсбери, Уэллс, Йорк**; и в Уэльсе, **Бангор, Лландафф, Сент-Асаф и Сент-Дэвид**.

II. Соборы монастырского или Нового основания; названы так потому, что первоначально они были прикреплены к монастырям, а после роспуска последних Генрихом VIII были восстановлены под руководством декана и каноников. Среди них семь, изначально пристроенных к бенедиктинским домам — **Кентербери, Дарем, Эли, Норвич, Рочестер, Винчестер, Вустер**, и один фонд Августина — **Карлайл**. Кроме того, они включают следующие церкви, преобразованные Генрихом VIII в соборы — (бенедиктинские): **Честер, Глостер, Питерборо**; (Августинские): **Бристоль и Оксфорд**.

III. Соборы современного фундамента, переоборудованные церкви, **Бирмингем, Ливерпуль, Манчестер, Ньюкасл, Рипон, Сент-Олбанс, Саутуорк, Саутвелл, Труро, Уэйкфилд**.

Сравнение с французским.—Изучение английских соборов сложнее, чем французских, из-за длительного периода, в течение которого длилось их строительство. Пристройки производились по мере возможности и для удовлетворения растущих потребностей сообщества, или реставрации заменяли более ранние здания, которые обрушились, как это произошло с некоторыми, или были уничтожены пожаром. Соответственно, каждый пример является более или менее воплощением всех фаз готического стиля; часто сочетается с нормандским (романским) стилем, а также с фрагментами англосаксонской архитектуры. Они в самом полном смысле являются выражением роста нации.

Английские соборы отличаются от французских тем, что они ниже, длиннее и уже. Крайняя длина плана во Франции редко превышает ширину более чем в четыре раза, тогда как в Англии она иногда достигает шести раз. Характерен квадратный восточный конец; трансепты выступают дальше; они редко бывают двухнефными и имеют несколько боковых часовен; план наклонен к

крестообразной форме, и заметной особенностью является центральная башня над перекрестком, иногда увенчанная шпилем. Хоры пропорционально длиннее и иногда выступают в переход или даже немного углубляются в неф. В восточном конце его находится *пресвитерия* или святилище; за которым находится *ретрохор*, содержащий амбулаторный проход или проход для процессий, одну или несколько часовен святых и часовню *Богоматери*, посвященную Пресвятой Деве. Аркады расположены более близко друг к другу, чем во французских соборах, и, как правило, соотношение частей не такое большое по характеру. Трифорий во многих случаях очень проработан; в некоторых он заметно уменьшен и иногда опущен.

Дверные проемы часто располагаются с северной и южной сторон и снабжены верандами. Окна раннего английского периода были либо простой стрельчатой формы, использовались поодиночке, либо сгруппированы парами или тройками, соединенными сверху узором; либо светильники заканчивались вверху трилистниками или подпушками, редким во Франции видом, известным как *cusps*. Узор на тарелках сравнительно редок в Англии, а узор Украшенного Периода носит геометрический характер. Постепенно узор становится более плавным, включая линии двойной кривизны, которые чем-то напоминают французский эпатаж. Наконец, в Перпендикулярном периоде остроконечная арка окна становится плоской до тех пор, пока не достигнет небольшого изгиба так называемой четырехосевой арки. Окно разделено на множество светильников (девять в часовне **Королевского колледжа, Кембридж**) вертикальными стойками, которые в более крупных примерах усилены горизонтальными фрамугами, создавая таким образом параллельные ряды наклонных светильников, увенчанных в верхней части маленькими копиями последних в несколько ярусов — несколько жесткое и монотонное расположение.

Лепнина, как правило, богаче и разнообразнее, чем во французских соборах, и, благодаря тому, что она расположена ближе к глазу, отличается большей изысканностью отделки.

Орнамент.—Характерным украшением раннего периода является “собачий зуб”, широко используемый в полых лепных изделиях. Листва условна, четко вырезана жирными изгибающимися массами, известными как “жестколистная листва”, которая в случае заглавных букв иногда выступает за пределы абака. Плоские поверхности стен часто покрываются пленками.

В период Декорирования характерным орнаментом полых лепных изделий является “шаровидный цветок”, но часто используется “цветок с четырьмя листьями”. Постепенно другие мотивы орнамента были заимствованы из листьев плюща, дуба и виноградной лозы; и обработка становилась все более и более натуралистичной.

В эпоху Тюдоров особым украшением является тюдоровская роза, два концентрических слоя из пяти лепестков, символизирующих союз Домов Йорков и Ланкастеров. Другими частыми мотивами являются опускная решетка и, в связи с продолжающимися притязаниями английских королей на трон Франции, лилия. Узоры окон повторялись в обшивке стен панелями, а также в замысловатых перегородках на хорах и алтарях, которые были характерной чертой того периода.

Витражное стекло.—Витражное стекло играло очень важную роль в украшении соборов и церквей. Йоркский собор предоставляет возможность изучить развитие этого искусства на протяжении примерно четырех столетий, как это практиковалось не только в Англии, но и по всей Европе.

Ранние образцы демонстрируют влияние византийских мастеров-эмальеров. Окна украшены драгоценными узорами, состоящими из маленьких кусочков стекла, обведенных свинцовыми линиями, как “клуазоны” на перегородчатых эмалях. Постепенно тематика рисунка становится все более выраженной; сначала в сравнительно небольших медальонах, оправленных в ажурную рамку, затем увеличивающихся в размерах, пока они не становятся ведущим мотивом. Они увенчаны навесами, украшенными орнаментом, как в скульптурных произведениях того периода, и характер орнамента отражает характер резьбы.

Интересно отметить, что до шестнадцатого века расписное стекло не использовалось. Материалом было то, что известно как “горшечный металл”, то есть стекло, окрашенное в цвет, находясь в состоянии флюса. Качество этих кусков стекла было полупрозрачным, что позволяло проходить свету, хотя и не было прозрачным. Однако темно-красный цвет рубина был настолько густым, что была принята практика наплавления слоя рубина на слой бесцветного стекла, а затем измельчения отдельных частей рубина, чтобы придать массе яркость за счет контраста с белизной. Со временем этот метод “мигания”, как его называли, был распространен и на другие цвета. Далее, примерно в начале четырнадцатого века было обнаружено, что раствор серебра, нанесенный на стекло, под действием обжига придает ему “желтое пятно”. Таким образом, стало возможным придать желтый цвет всему бесцветному стеклу или его частям, а также внести желтый цвет в “блеснувшие” части синего и рубинового цветов, в то время как окрашивание, нанесенное на серовато-голубой цвет, придавало нежные тона зеленого.

Был разработан другой процесс, а именно использование эмалевой краски. Пигмент, состоящий из порошкообразного цветного стекла, смешанного с некоторым количеством такого связующего, как клей, наносили кистью, после чего стекло подвергали воздействию сравнительно низкой температуры, достаточной для того, чтобы пигмент расплавился и вплавился в основу материала. Сначала использовался только коричневый цвет, который, будучи непрозрачным при обжиге, использовался для линии рисунка. Его даже использовали для растушевки: краску наносили в зависимости от толщины и, когда она высыхала, соскабливали частями или сводили к россыпи крошечных точек жесткими движениями кисти. Этот процесс также применялся на желтой морилке и сравнительно бесцветном стекле (*гризайль*) для получения подгузников с рисунком и другим орнаментом.

Наконец, примерно в начале шестнадцатого века стали использоваться эмалевые краски других цветов, а роспись *по* стеклу знаменует собой последний этап в европейской технике изготовления оконного стекла. Хотя цвета, в отличие от непрозрачного коричневого, были полупрозрачными, им не хватало блеска и чистоты, а также богатства и глубины металлического пота. Но к этому времени, как и в других видах декора, дизайнеры были поглощены деталями. Излюбленной задачей, которую им навязывали, было нанесение геральдических знаков отличия на окна, и мазок кистью был единственным методом, который мог воспроизвести сложные приемы “расквартирования” гербов. Оформление окон, по сути, перестало быть искусством работы со стеклом и стало путаться с искусством живописи. Отделка стеклом была завершена, когда окно было заполнено прямоугольными панелями из белого стекла, на которых художник изобразил фигуры святых или символических нимф, как это, например, сделал сэр Джошуа Рейнольдс в окнах передней части **Нового колледжа, Оксфорд**. Этот шедевр тривиальности популярен, но представляет собой приниженный вкус, основанный на полном незнании техники изготовления стекла, ибо сэр Джошуа призвал к себе на помощь художника по фарфору!

Своды.—В английской готике обработка кровли отличается большим разнообразием, чем во французской. Деревянные потолки, к которым мы сейчас вернемся, часто заменяли своды, и последние также стали отличаться элементами, которые во Франции использовались крайне редко, если вообще использовались. Французы, как мы уже отмечали, сконструировали диагональные, а также продольные и поперечные ребра с заостренными профилями, так что их своды были куполообразными. Англичане, напротив, часто использовали полукруг для обозначения диагональных ребер. Таким образом, своды имеют ровные вершины или *гребни*, причем последние отмечены ребрами жесткости.

Ярусы.—В Англии в XIII веке, как и во Франции, использовался простой четырехчастный ребристый свод, как в нефах **Солсбери** и **Глостера**, а также в проходах **Питерборо**. Однако ближе к концу века стали использовать второстепенные ребра, называемые *ярусными*. Они были вставлены между поперечными и диагональными ребрами, как можно видеть на сводах нефа

Вестминстерского аббатства. Их целью было уменьшить давление на основные ребра, и для их дальнейшей безопасности было использовано *ребристое* ребро, на которое они опирались сверху.

Лиерн.—В Украшенный период четырнадцатого века был введен новый набор ребер, которые были известны как *Liernes*— удерживающие или связывающие ребра. Это название применялось к любому ребру, кроме ребра гребня, которое не возникало из абака. Они были скорее декоративными, чем конструктивными, и свободно использовались для формирования сети геометрических узоров над сводами. Между тем, хотя они увеличивают кажущуюся сложность сводчатого перекрытия, фактический конструктивный план последнего не затрагивается и может состоять просто из четырех частей. Такое увеличение количества ребер позволило уменьшить размер промежуточных пространств или панелей, поэтому этот вид свода иногда называют *ребром и панелью*. Его также называют *звездным* сводом из-за звездообразного поглаживания ребер. Примеры можно найти в хорах Глостера, Уэллса, Эли, нефе Тьюксберийского аббатства и сводах Винчестерского собора, перестроенных Уильямом Уайкемским (1390).

Прыжки веером.—Развитие перпендикулярного периода или Пятнадцатого века связано с *веерными сводами*, примерами которых являются **часовня Генриха VII, Вестминстер; Школы богословия, Оксфорд; Часовня Королевского колледжа, Кембридж; ретро-хор, Питерборо; Глостерский собор и часовня Святого Георгия, Виндзор**. В этом типе сводов все ребра имеют одинаковую кривизну и отделены друг от друга равными углами, заканчиваясь вверху круглым гребнем, который оставляет ряд плоских пространств в форме ромба.

Подвесной свод.—Дальнейшая разработка, часто используемая в связи с “Веерными сводами”, как в Оксфордском соборе и часовне Генриха VII, - это устройство, известное как *Подвесной свод*. Сначала он был принят для поддержания плоских пространств свода и состоял из каменной опоры, подвешенной к арке, скрытой над сводом. По сути, это был вытянутый краеугольный камень, и его нижняя часть служила основанием для строительства. Ибо к этому времени от старого метода возведения ребер и укладки на них панелей отказались, и свод был построен из частей, сцепленных друг с другом, как китайская головоломка.

Прекрасная особенность английских сводчатых зданий - многоугольные капитулы, в которых ребра расходятся от центральной колонны к сторонам и углам многоугольника. “Если эти своды менее величественны, чем купола того же диаметра, они гораздо более декоративны и живописны, в то время как сами Капитулы были самыми яркими и оригинальными произведениями английской готики. Каждая деталь была спроектирована со строгим учетом структурной системы, определяемой замечательными сводами, и Сент-Шапель не была более логичной в своем воплощении готических принципов ”. (Хэмлин.) Среди лучших примеров - **Вестминстер, Уэллс, Йорк, Линкольн и Солсбери**.

Открытые деревянные крыши.— Саксонское использование деревянных конструкций сохранилось как традиция и было развито готическими строителями во внутренних перекрытиях, которыми были обшиты своды, и с особым изяществом в потолочных перекрытиях церквей и залов. Самым простым ее принципом является так называемая *стропильная* крыша. При этом ряд стропил наклоняется к каждой стороне коньковой балки, и их растеканию препятствуют балки, которые связывают их вместе у подножия. Если бы уклон крыши был высоким, конструкция была бы усилена стойкой, опирающейся на центр рулевой балки, которая называется *поперечной стойкой*. Вместо или в дополнение к этому между центром и концами балок могут быть установлены две стойки, известные как *Маточные стойки*. Каждая завершенная секция этой конструкции называется *ферменной конструкцией*. Это может быть дополнительно усилено с помощью *распорок*, то есть поперечин, которые вместо того, чтобы связывать детали, препятствуют их сближению.

Следующим принципом является *стропильно-балочная* или *односкатная* крыша. Поскольку поперечная балка могла мешать перекрытию, ее заменили одной или несколькими поперечными

балками возле верхнего угла крыши, известными как *хомуты*. Они могут быть дополнительно усилены скобами, закрепленными по диагонали от нижней стороны балки к стропилам. Кроме того, возле нижних углов можно было бы добавить короткие распорки или вертикальные стойки, соединяющие стропила короткими горизонтальными элементами, прикрепленными к концам стропил и опирающимися на стену. Они назывались *частями подошвы* и представляли собой то, что осталось бы, если бы была отпилена промежуточная часть рулевой балки. Иногда арочный профиль закреплялся изогнутыми скобами, прикрепленными к стропилам и хомутам. Или же хомуты опускались, а изогнутые скобы поднимались к коньковой балке, образуя разновидность крыши в стиле *арочных скосов*. Часто крыша такого типа обшивалась с нижней стороны досками, украшенными ребрами жесткости и выступами.

Дальнейшим развитием стала *балочная* крыша, которая вошла в широкое употребление в пятнадцатом веке. Отбойная балка образовалась в результате удлинения и утолщения детали подошвы и поддерживалась изогнутой скобой, соединяющей ее нижнюю сторону с вертикальной деталью, прикрепленной к стене и, следовательно, называемой *настенным элементом*. Комбинация этой конструкции со стойками, хомутами и изогнутыми скобами создала великолепные эффекты, которые можно увидеть, например, на крышах **Вестминстерского зала** и **зала Миддл Темпл**.

Экстерьеры.—В отличие от французского собора, который, как правило, загроможден другими зданиями, английский обычно стоит среди ровных лужаек и тенистых деревьев - в уединенном месте, известном как “клоуз”, вокруг которого расположены дома и сады декана и каноников. Монастыри также часто создают атмосферу тишины. Дарем великолепно расположен на крутом утесе над рекой Уир. Английский собор в гармонии с очарованием окружающей обстановки отличается благородной живописностью. Выступающие контрфорсы, правда, мало заметны из-за сравнительной низкости конструкции и того факта, что они часто скрыты в проходах, но фасады из-за длины трансептов и пристроек в виде ретрошуара, капеллы Богоматери, Капитула, галерей, часовен и так далее более нерегулярны, чем во французском стиле. Здесь больше разнообразных точек зрения; часто открываются неожиданные виды, в то время как вблизи и издалека большие центральные башни отличаются впечатляющей величиной, а редкие шпили, самым красивым из которых является **Солсбери**, необычайно возвышенны.

С другой стороны, западные фасады не обладают особым великолепием французских соборов. Однако есть несколько исключений. **Йоркский собор**, например, с его огромными окнами и башнями-близнецами, по размеру, декоративности и пропорциям представляет собой великолепный фасад. Те, что, опять же, находятся в **Личфилде** и **Уэллсе**, величественны и красивы, в то время как западные фасады **Линкольна** и **Питерборо** поразительно внушительны и живописны.

Оба последних устройства фактически представляют собой экраны с глубоко утопленными отверстиями, которые включают окна над дверями. Конструкции привлекательны и смело живописны, но произвольны по своей изобретательности. Ибо фасадам, применяемым к зданию и не вытекающим из его внутреннего назначения, не хватает достоинства логического расположения и, более того, не хватает пропорциональности частей и гармоничного единства.

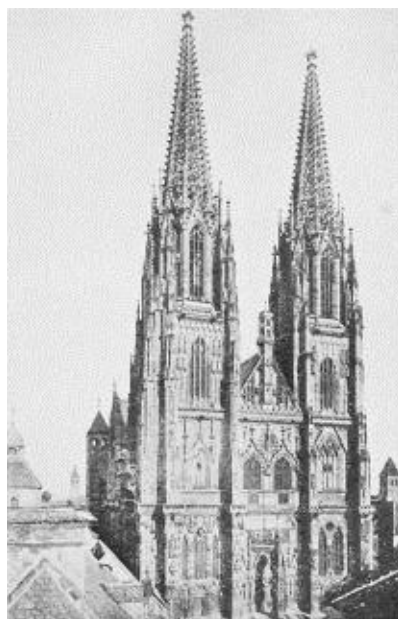
Интерьеры.— Кроме того, английские интерьеры характеризуются грандиозной живописностью, а не упорядоченным величием. Ниже и уже, чем французские, и длиннее, в них нет их величественного единства и возвышенной простоты. Но сама их длина, более тесное межколонное расположение колонн и большие размеры трансептов открывают большее разнообразие перспектив. Живописность также усиливается разнообразием и превосходной проработкой сводов и обилием декоративных элементов, частым использованием черного пербекского мрамора в колоннах, множеством изящной лепнины на арках, богатством и разнообразием дизайна трифория и клерстория, богатством резного орнамента на деревянных ширмах и хорах, а также мраморными украшениями многочисленных гробниц. С другой стороны,

хотя английский собор более декоративен в архитектурном отношении, ему не хватает теплоты и колорита, которые украшения римско-католического ритуала придают французским образцам.

Светские примеры.— Интерес к английской готике распространяется не только на соборы, но и на множество зданий — часовен, церквей, колледжей, больниц и богаделен, — которыми изобилует страна. Оксфорд представляет собой кладезь для изучения; в Кембридже есть свои великолепные образцы; здесь есть великолепные королевские часовни, такие как **часовня Святого Георгия в Виндзоре**; и городские церкви необычайной красоты, хотя это и не деревня, пусть даже крошечная и отдаленная, но в ее маленькой церкви, приютившей могилы на своем тихом “Божьем акре”, есть архитектурное сокровище.

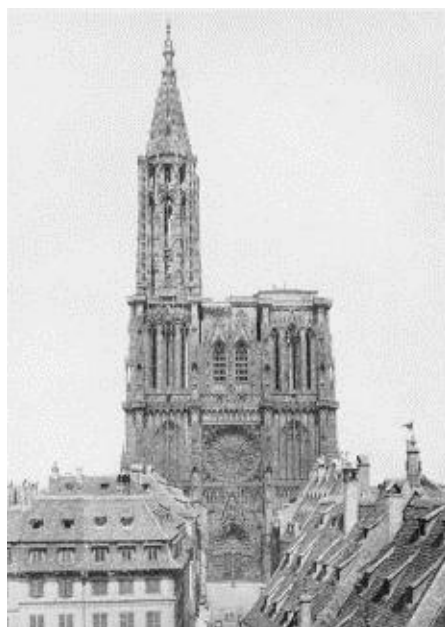
Дома знати в нормандский период представляли собой откровенно вооруженные замки, включавшие внешнюю “ограду” или двор, внутреннюю ограду и донжон или крепость, окруженные рвом и крепостными валами. В пятнадцатом веке идея домашнего уюта возросла, другие здания различного назначения сгруппировались вокруг главных, и холл стал центром жизни заключенных. Сначала здесь был центральный камин, где поленья были сложены на собак, а дым выходил через дымоход или отверстие в потолке. Необходимость защитить это постепенно привела к возведению на крыше башенки, похожей на фонарь, технически известной как *жалюзи*, которая стала характерной чертой внешнего вида зала, даже после того, как центральный камин был перенесен к одной из стен и соединен с дымоходом. К этому времени камин превратился в отличительную черту зала, украшенную массивным резным камином, вокруг которого собирались лорд, его супруга и гости, в то время как домашний шут трудился над своими остротами, или какой-нибудь бродячий менестрель потчевал семью песней или историей, в то время как слуги заведения сидели внешним кольцом на устланном тростником полу. Поскольку холл был общей столовой и центром отдыха всего заведения, на возвышении в одном конце стоял высокий стол, за которым семья и гости прислуживали за трапезой, а слуги занимали большую часть зала. Солонка стояла на видном месте перед господом, являясь символом гостеприимства, а также классового различия, поскольку людей “низшего качества” угощали “без соли”. В прежние времена зал также служил спальным местом для слуг.

Однако постепенно, по мере роста представлений о комфорте и уединении, от этой привычки пришлось отказаться. Гостиные, или беседки, открывались с возвышения в холле для личного пользования лорда и леди, а размещение в спальнях было улучшено. А прогрессу в направлении большей домовитости способствовало открытие пороха, которое сделало старую систему укреплений бесполезной для оборонительных целей, так что идея замка постепенно была вытеснена идеей особняка.



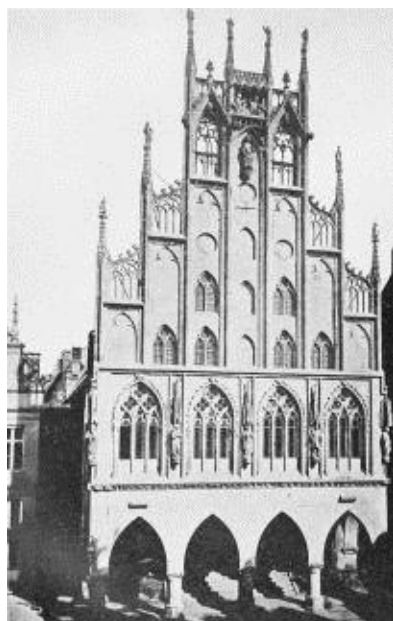
РАТИСБОНСКИЙ СОБОР

[С. 302](#)



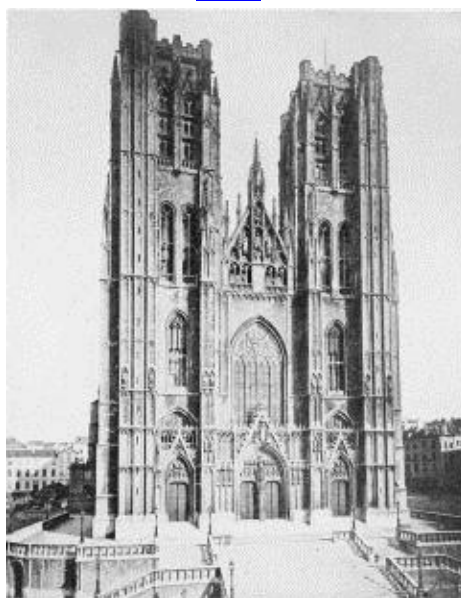
СТРАСБУРГСКИЙ СОБОР

[С. 302](#)



РАТУША МЮНСТЕРА

[С. 305](#)



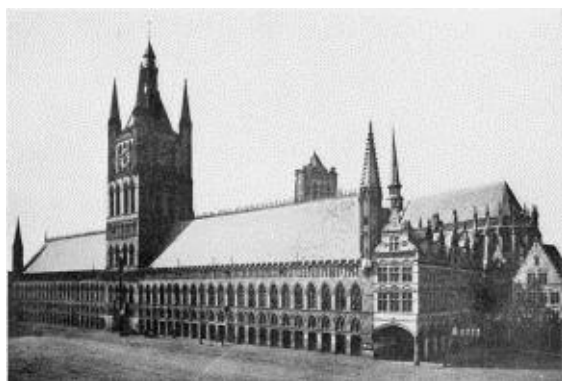
КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР Святой ГУДУЛЫ, БРЮССЕЛЬ

[С. 307](#)



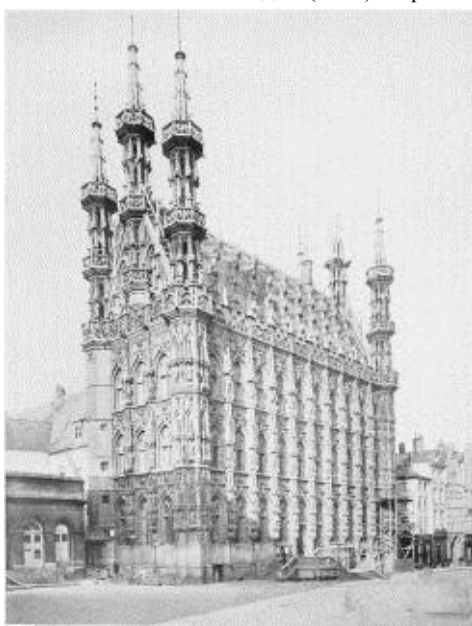
КЕЛЬНСКИЙ СОБОР

[С. 302](#)



СУКОННЫЙ ЦЕХ ИПРА

Старейший из залов гильдии (1304). Стр. 307



РАТУША, ЛУВЕН

[С. 307](#)



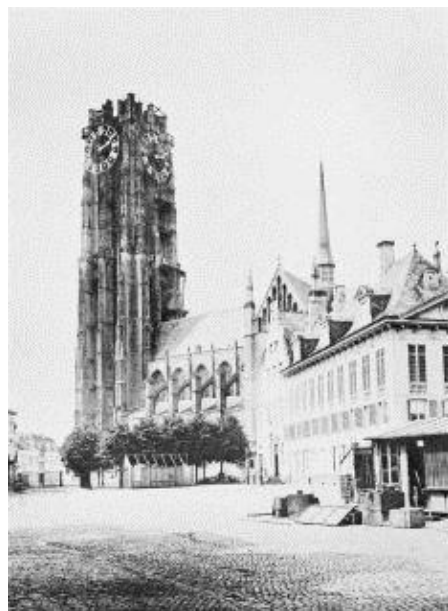
РАТУША БРЮССЕЛЯ

Самый ранний из залов фламандской готики (1377). Стр. 307



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР АНТВЕРПЕНА

[С. 308](#)



МЕХЛИНСКИЙ СОБОР



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР ТОЛЕДО

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА КОРО, ЗАНИМАЮЩИЙ ТРИ ПОСЛЕДНИХ ПРОЛЕТА НЕФА И ЗАКРЫВАЮЩИЙ ВИД НА СВЯТИЛИЩЕ ЗА ПЕРЕКРЕСТКОМ.

Стр. [308](#), [309](#)



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР БУРГОСА

Ажурные шпили напоминают Кельн. [С. 308](#)

ГЛАВА V

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ГЕРМАНИИ, НИДЕРЛАНДАХ И ИСПАНИИ

В Германии романский стиль был разработан с использованием линий настолько монументальных, что архитекторы не спешили отказываться от него в пользу готики. Соответственно, в то время как французы и англичане разрабатывали конструктивные принципы, породившие новый стиль, немцы довольствовались заимствованием его черт, особенно тех, что представлены во французских соборах. Они были привлечены к этой имитации торговыми отношениями, которые существовали через Бургундию между городами Германии и Северной Франции. Ибо в начале XIII века города играли важнейшую роль как в политической, так и в экономической жизни Германии.

Короли и императоры, признавая ценность их поддержки, даровали им особые привилегии, которые во времена смуты они сами увеличивали до тех пор, пока не стали практически самоуправляемыми. Их власть соперничала с властью герцогств, графств и других правительств, составлявших непостоянную совокупность органов власти в империи. Более того, города увеличили свою власть за счет комбинаций. Наиболее важными из них были Рейнская конфедерация и Ганзейский союз немецких купцов, последний распространил свою деятельность за пределы Германии, вплоть до Лондона и Новгорода.

Другой аспект выдающегося положения городов заключался в том факте, что они часто были епархиями архиепископов, которые были феодальными владениями империи и соперничали с другими феодалами по политической значимости. Между тем, этот период был отмечен возрождением культуры. “Это был период великих людей и великих идей, драматических контрастов характеров; с одной стороны, широкий гуманизм в сочетании с веселым наслаждением миром, а с другой - почти сверхчеловеческая духовность, которая искала свой идеал в отказе от всего, что мог дать мир”. Это была эпоха миннезингеров и возвышения монахов; эпоха, в которую голос мирян звучал от имени чистоты религии и религиозной терпимости. Этот высший дух времени нашел выражение как в литературе, так и в архитектуре, и, хотя в последней области было создано несколько благородных дворцов и замков, главную славу можно найти в соборах и ратушах - воплощении религиозной и гражданской жизни бюргеров.

Примеров немецких готических соборов немного по сравнению с соборами Франции и Англии. Из трех прекраснейших — **Страсбургского, Ратисбонского, Кельнского** — последний является самым великолепным, а также крупнейшим из всех средневековых соборов после **Севильского** и **Миланского**. Его план заимствован из Амьена, в то время как здание сочетает в себе основные черты многих французских соборов и, по сути, является точной имитацией французской готики.

Кельн.— Между тем, существует немецкая легенда о происхождении дизайна, которая интересна тем, что она проливает свет на средневековый дух. Пока архитектор, которому архиепископ поручил построить самую благородную святыню в христианском мире, сидел на берегу реки и размышлял, к нему подошел старик и, начертив на песке план, немедленно стер его. Но архитектор увидел достаточно, чтобы понять, что план был именно тем, что зарождалось в его голове, но все еще ускользало от него. Когда старик согласился отдать его и, более того, пообещал мастеру-строителю славную и богатую жизнь, потребовав взамен только его душу, глаза мастера-строителя открылись, и он закричал: “Отойди от меня, сатана”. Затем он рассказал об этом своему исповеднику, который разработал план, с помощью которого можно было бы обойти дьявола. Сатана пообещал вернуться и принести план. Мастер-строитель выполнил назначенную встречу и, схватив драгоценный документ одной рукой, в другой размахивал фрагментом Истинного Креста. “Я побежден!” воскликнул сатана. “но ты не получишь никакой выгоды из-за своего предательства. Твое имя будет забыто, а твоя работа никогда не будет завершена”.

Время, однако, не учло проклятия дьявола, поскольку строительство собора было завершено в девятнадцатом веке. Строительство было начато в 1270 году, и во всех последующих пристройках был соблюден первоначальный дизайн. Следовательно, **Кельн** представляет собой очень замечательный пример структурного единства; и, по той же причине, довольно холодную точность, продукт имитации, а не роста, отражающего меняющийся стиль последующих столетий.

План, как и в Амьене, включает двойные боковые нефы, шевет из семи апсид и амбулаторию, но его трансепты расширены дополнительным проемом, а один проем нефа включен в западный вход. Здесь любовь немцев к башням и шпилям, уже отмеченная в их романской архитектуре, находит выражение в башнях-близнецах, увенчанных ажурными шпилями. Эта последняя черта характерна для немецкой готики. Переход от башни к шпилю великолепно устроен таким образом, чтобы подчеркнуть функциональность и красоту каждого из них; и полученный эффект следует сравнить с эффектом **С. Стефана в Вене**. В последнем случае переход более постепенный, так что

кажется, что шпиль начинается от земли, и, несмотря на великолепие в целом, “ему не хватает энергии и акцента”, которые дает лучшее определение башни и шпиля.

Святой Стефан является примером так называемой “церкви-зала”, в которой неф и проходы имеют одинаковую высоту. Эта типично немецкая особенность, наблюдаемая также в **С. Ламберте, Хильдесхайме, С. Квентине, Майнце** и **С. Элизабет, Марбурге**, устраняет клерсторий и трифорий и, таким образом, обходится без летающих контрфорсов. Это снижает важность нефа и, создавая внутри впечатление превосходного простора, сводит к минимуму разнообразие и живописность открывающихся видов. Неф и проходы снаружи покрыты единой крышей с высоким уклоном.

Немецкие строители восполняли недостаток оригинальности чрезвычайным мастерством ремесла, которое имело тенденцию к чрезмерной проработке и чисто механическому совершенству. Это проявлялось во все возрастающей сложности оконных узоров, на которые обращали больше внимания, чем на пропорции оконных проемов. Таким образом, окнам верхнего этажа была придана чрезмерная высота, и во многих случаях проем слишком узок для своей высоты. Часто встречающейся характеристикой является *двойной узор*, то есть нанесение узора как на внешнюю, так и на внутреннюю поверхность стены.

Опоры обычно заменяют колонны и рассматриваются как высокие столбы для поддержки свода, их поверхности часто изрезаны нишами со статуями. Своды довольно часто отличаются сложными ребрами жесткости, которые, однако, используются не так конструктивно, как в Англии, а скорее как декоративные детали. Лепнина демонстрирует неуклонный рост от простоты к все большей сложности, пока в пятнадцатом веке не появляется характерная черта “взаимопроникновения”. При этом переплетаются два отдельных набора лепнины, попеременно появляющихся и исчезающих в одном и том же камне и из него. Там, где листва, таким образом, используется с переплетающимися ветвями, формы трактуются натуралистично; и эта склонность к точной имитации привела также к случайному отказу от более формального узора окон в пользу “узора ветвей” или изображения ветвей деревьев — еще один пример увлеченности техническим исполнением, а не дизайном.

Несмотря на то, что витражи хороши, железная обработка является особой характеристикой немецкого орнамента. Другой типичной особенностью является дарохранилище для хранения Хозяина. Это сооружение из камня или дерева, стоящее независимо от алтаря, поднимающееся на значительную высоту в виде башни и шпиля, богато украшенное.

На севере, как в Любеке и соседних городах долины Эльбы, нехватка камня привела к использованию кирпича и замене лепного и цветного кирпича скульптурным орнаментом.

Светские здания.—Самым известным из готических замков является **Мариенбург** в Пруссии, включая часовню, здание капитула и Большой зал ордена немецких рыцарей. Другими примерами являются **Хайльсберг** в **Восточной Пруссии** и **Альбрехтсбург** в **Мейсене** в Саксонии. Одними из лучших ратуш являются ратуши в **Ратисбоне, Брауншвейге, Хальберштадте, Хильдесхайме** и **Мюнстере**, а также кирпичные здания в **Бреслау** и **Любеке**. В домашней архитектуре крыши были подняты на замечательную высоту и состояли из нескольких этажей, освещенных мансардными окнами; пространство использовалось для хранения и сушки белья при ежемесячной стирке. А живописное разнообразие придается характеру улиц в зависимости от того, идут ли эти крыши параллельно им или под прямым углом. В последнем случае фронтоны имеют ступенчатые очертания и часто украшены фресками.

НИДЕРЛАНДСКАЯ ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Готическая архитектура Нидерландов предстает во всей красе в Бельгии, где она отличается сочетанием французского и немецкого влияния. Последнее объясняется главным образом торговыми отношениями, которые существовали между крупными торговыми городами Германии на Рейне, с такими торговыми центрами, как Лувен, Брюссель, Гент, Антверпен, Мехлин (Малин),

Ипр и Брюгге. С другой стороны, провинция Фландрия попала под французское влияние благодаря браку Маргариты Фландрской с первым герцогом французского королевского дома Валуа, преемники которого постепенно подчинили всю Бельгию своему правлению. Кроме того, аббатство Нуайон рано установило тесные отношения с аббатством Турне, и таким образом религиозная архитектура Франции проникла в Бельгию. Благодаря своему превосходству в ткачестве нидерландские города стали самыми процветающими в тот период, и это нашло отражение в витиеватом убранстве более поздних церковных зданий, а также в великолепных Городских, торговых и гильдейских залах, которые являются особым отличием нидерландской архитектуры.

Залы гильдий.—Они демонстрируют общее сходство характеров. Фасады здания состоят из нескольких этажей, которые очерчены полосами орнамента или струнными рядами и пронизаны рядами стрельчатых окон. Они обрамлены богатыми узорами резьбы и разделены нишами с балдахинами, предназначенными для статуй и часто заполняемыми ими. Фасады заканчиваются у основания крыши в виде адаптации романских аркадных карнизов, которые иногда выступают как непрерывный балкон, в то время как балконы с ажурными парапетами часто украшают остроконечные фасады. Углы фасада занимают башни, часто возвышающиеся над линией карниза, в виде остроконечных сооружений, этажи которых отмечены балконами. Крыши имеют крутой уклон и украшены мансардными окнами и декоративными дымоходами.

Самым старым из этих прекрасных зданий является Суконный зал в **Ипре**, построенный в 1304 году, в то время как другие известные примеры находятся в **Лувене**, **Мехлине**, **Генте**. Самой ранней из ратуш является внушительная ратуша **Брюсселя** (1377), отличающаяся изящной башней и шпилем. Право пристроить колокольню или беффруа к ратуше было особой привилегией, предоставленной хартией, и колокольни нидерландских городов являются одними из самых живописных их особенностей. История **Брюгге**, ставшая темой одного из стихотворений Лонгфелло, известна в анналах города. Он венчает центральную часть фасада, более простого, чем описанные выше, предлагая больше пространства для стен и представляя собой еще один тип готического фасада, характерный для Нидерландов.

Церковные здания.—Считается, что самым ранним примером готической отделки церковных зданий является хор **собора Святой Гудулы в Брюсселе**. **Собор Турне**, возведенный между 1146 и 1338 годами, иллюстрирует три последовательных периода. Неф выполнен в романском стиле; трансепты, заканчивающиеся апсидами, обозначают переходный этап, а хоры с их завершенным шеветом - полностью развитую готику. Но самым большим и величественным собором Нидерландов является **Антверпенский собор**, отличающийся тремя нефами одинаковой высоты с каждой стороны высокого нефа и узкими трансептами без окон. Западный фасад, обрамленный башнями, одна из которых завершается чрезвычайно богатым и изящным шпилем, относится к тому более позднему периоду (1422-1518), когда вкус к украшению стал несколько вычурным. Другими известными **соборами** являются **Гент**, **Брюгге**, **Ипр**, **Утрехт**, а также **Харлем** и **Дордрехт** в Голландии.^[7]

ИСПАНСКАЯ ГОТИКА

Именно на севере Испании, после постепенного разрушения мавританского владычества и замены полумесяца Крестом, пустило корни готическое искусство. Время - тринадцатый век, когда Фердинанд (1217-1252), канонизированный как святой, объединил королевства Леон и Кастилия, а Джеймс, прозванный Завоевателем (1213-1276), перенес завоевание на восток, так что только Гранада осталась во власти неверных.

Хотя предполагается, что в соборах работали мавританские рабочие, дизайн был заимствован по французским образцам с некоторыми заимствованиями из немецкого. Так, оригиналом **Леонского собора** был Амьен, от которого, однако, он отличается большей площадью окон; в то время как Нотр-Дам был образцом для соборов **Толедо** и **Барселоны**; а западный фасад **Бургосас** его ажурными шпилями напоминает Кельн.

Среди характерных особенностей испанских соборов: случайное использование галерей; превышение ширины пропорционально длине; использование *кимборио* или фонаря над переходом; размещение хора или *коро* к западу от алтаря, так что он занимает центр здания и своими высокими ограждениями перекрывает виды во всех направлениях; сложная обработка сводов, вызванная скорее декоративными, чем структурными соображениями, и общая тенденция, особенно в более поздних работах, к чрезмерному украшению.

Самым большим собором в Испании, действительно самым большим из всех средневековых соборов, является **Севильский**, который был возведен на месте мечети. Он имеет четыре боковых нефа, каждый из которых соответствует по высоте и ширине нефу Вестминстерского аббатства, однако длина его нефа немногим больше, чем у последнего. **Толедо**, опять же, имеет четыре прохода и неф, напоминающий план Буржа, которому он соответствует по длине, хотя и шире на пятьдесят футов.

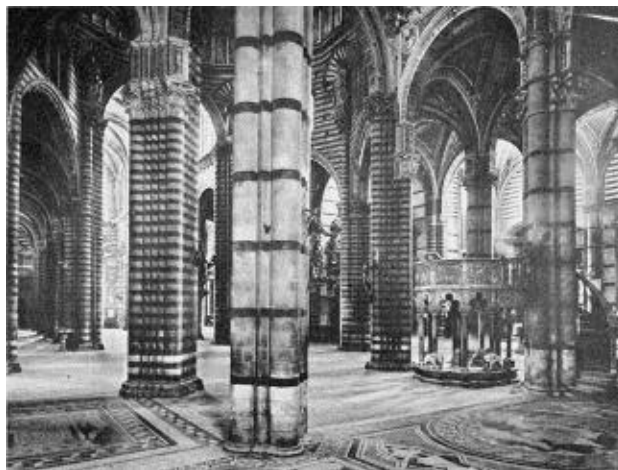
Retablos, Rejas.— Среди отличительных черт внутреннего убранства испанских соборов - *ретабло* и *реха*. Первый, рeredос, воздвигнутый за большим алтарем, достигает огромных размеров, часто занимая всю ширину нефа и поднимаясь до самого свода, украшенного скульптурой. Они склонны к грубому натурализму, яростному драматизму или сенсационности, представляя колоссальные фигуры, распростертые среди мраморных облаков и солнечных лучей из позолоченного металла. Гораздо красивее *rejas* или высокие решетки-решетки, в которых мастерство мавританских мастеров по металлу или мастерство, унаследованное от их традиций, сочетается с необычайным разнообразием дизайна; особым приемом является обогащение вертикальных перекладин вставками фигур под балдахинами.

ГЛАВА VI

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ИТАЛИИ

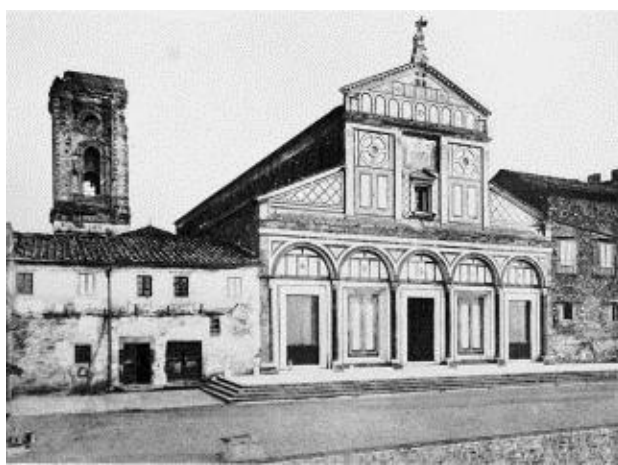
Мы уже отмечали, что ребристый свод, который сделал возможным развитие готической архитектуры на Иль-де-Франс, возник в Ломбардии. Но итальянские строители использовали ребро жесткости исключительно для удобства конструкции, не осознавая ни его дальнейших конструктивных, ни эстетических возможностей. Соответственно, когда готический стиль появился в Италии, он был импортирован туда северными, обычно немецкими, архитекторами.

Общий характер.—Стиль, используемый в Италии, также не сохранил величия или чистоты северного типа. Солнечный климат не располагал к большим проемам, которые стали отличительной чертой истинной готики. Окна были маленькими, с небольшим количеством узоров, в то время как стены, будучи, следовательно, более прочными, не нуждались в таком же усилении контрфорсами. Следовательно, со структурной точки зрения стены неинтересны и рассматриваются как поверхности, привлекательные с помощью декоративного покрытия. Кроме того, итальянский строитель повсюду находился под влиянием классических традиций. Он цеплялся за круглую арку, даже когда использовал остроконечную; часто прибегал к римскому аканту и коринфской капители в качестве декоративных элементов; воспринимал свои колонны как колонны, а не как опоры, логически соединенные стержнем со сводом, и в своде ограничил свой дизайн главными ребрами, вместо того чтобы обогатить его второстепенными. На самом деле он использовал стиль без структурной логики и авантюрного энтузиазма истинно готического архитектора.



СИЕНСКИЙ СОБОР

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ПОЛУКОЛОННЫ, ПРИКРЕПЛЕННЫЕ К ОПОРАМ. ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСКИЙ КУПОЛ НАД ПЕРЕКРЕСТКОМ; КАФЕДРА У ПИЗАНИ—МРАМОРНЫЙ ТРОТУАР С ГРАФФИТИ.



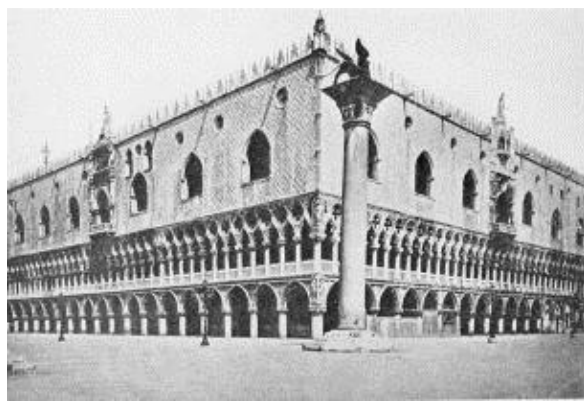
МРАМОРНЫЙ ФАСАД САН-МИНИАТО, ФЛОРЕНЦИЯ

[С. 246](#)



ФЛОРЕНТИЙСКИЙ СОБОР И КАМПАНИЛА

За Последним виден Баптистерий. С. [311](#), [312](#), [342](#)



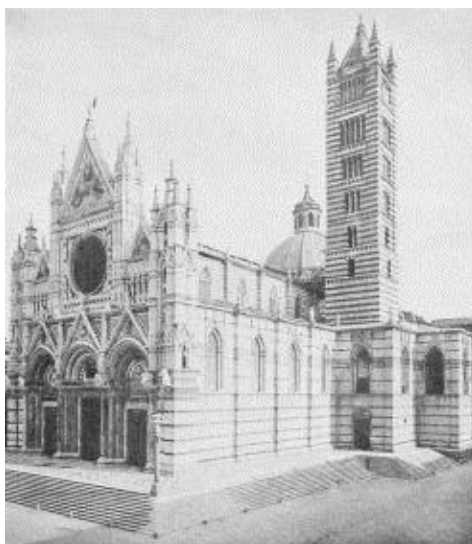
ДВОРЕЦ ДОЖЕЙ, ВЕНЕЦИЯ

[С. 315](#)



ЗАПАДНЫЙ ФАСАД СОБОРА ОРВИЕТО

Облицовка мрамором, мозаика и скульптура образуют превосходный полихромный декор. Стр. 311



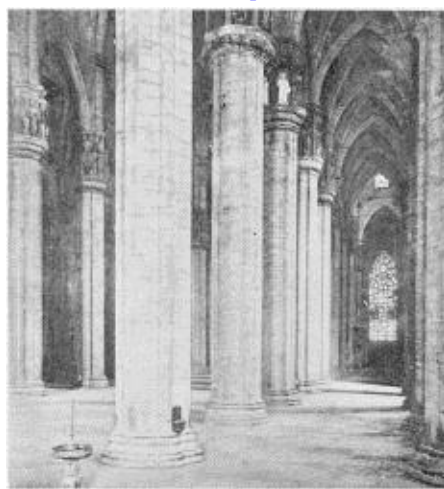
СИЕНСКИЙ СОБОР С ПРИСТРОЕННОЙ К НЕМУ КОЛОКОЛЬНЕЙ

Фасад из красного, черного и белого мрамора, богато украшен скульптурой; Современная мозаика. Стр. 311



МИЛАНСКИЙ СОБОР

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ, ЧТО ФАСАД ПРЕДПОЛАГАЕТ НЕМЕЦКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОМЕЩЕНИЯ НЕФА И ПРОХОДОВ ПОД ЕДИНОЙ СКАТНОЙ КРЫШЕЙ. [Стр. 313](#)



ИНТЕРЬЕР МИЛАНСКОГО СОБОРА

ИЗОБРАЖЕНЫ ФИГУРЫ ПОД БАЛДАХИНАМИ НАД КАПИТЕЛЯМИ. [Стр. 314](#)

Он относился к зданию как к раковине, которую нужно украсить.

В интерьере стены и своды представляли собой поверхности для покраски. Когда это было достигнуто, как, например, на фресках Чимабуэ, Джотто и других в **церкви Святого Франциска в Ассизи**, Джотто в **капелле Арена, Падуя**, и в капеллах **Пероцци** и **Барди** в **Сан-Кроче, Флоренция**, и в **церкви Святой Марии Новеллы**, возможно, работы Таддео Гадди или, во всяком случае, какого-либо художника школы Джотто, эффект получается потрясающий. несравненно великолепен. Однако там, где, как в **Флорентийском соборе**, фрески отсутствуют, внешний вид холодный и бесплодный; правда, в данном случае это несколько компенсируется колоссальными размерами и ощущением простора.

При оформлении экстерьеров основное внимание уделялось декоративным элементам. Например, боковые стены **Флоренции** облицованы мрамором; стены **Сиены** и **Орвието** облицованы горизонтальными полосами черной и белой каменной кладки. Но это цветовое оформление - плохая замена структурным украшениям, ажурным окнам, летящим контрфорсам и нависающим крышам истинной готики.

Итальянцы сосредоточили основное богатство на западном фасаде; наиболее знаменитыми примерами являются здания в **Сиене** (1243-1284) и **Орвието** (1290). Они представляют собой сложные композиции из разноцветного мрамора, очаровательно разнообразного, прекрасно

сбалансированного, роскошно элегантного и грациозного. Но сравните, например, Сиену, скажем, с Реймсом или Амьеном, и как все это канет в лету!

Во французских примерах стрельчатые дверные арки начинают движение вверх, которое продолжается до самого верха в органичном соотношении частей друг с другом и с внутренним убранством. Но в сиенском фасаде круглые арки притягивают взгляд; поскольку их ощущение не повторяется в верхней части, которая, несмотря на фронтоны, башенки, навершия и завершающий фронтон, не имеет намека на рост, а скорее представляет собой геометрический рисунок из кривых и треугольников, горизонталей и вертикалей, поднятых на высоту. Это не органическая структура; это застроенный узор. Дизайнером был скульптор Джованни Пизано.

Колокольня.—Колокольня обычно пристроена к зданию. Вместо струнных рядов и лепнины чередуются ряды черной и белой каменной кладки; единственный контраст создают прямоугольные оконные проемы, количество которых, возможно, для того, чтобы компенсировать уменьшающийся эффект перспективы, увеличивается кверху. Низкий шпиль выполнен в типично итальянском романском стиле.

Прекрасные образцы того периода можно найти в Вероне, Мантуе и Пистойе, а самый красивый - во **Флоренции**, спроектированный и начатый Джотто и завершенный после его смерти Андреа Пизано. Она отличается от других колоколен итальянской готики выступами, отмечающими ее четыре этажа, и смелым карнизом с машинчатым орнаментом. Поверхность дополнительно разнообразна геометрическими узорами, состоящими из цветного мрамора; в то время как окна украшены ажурными узорами элементарного рисунка, соответствующего узору окон соседнего собора. Стороны нижнего этажа, нарушаемые лишь небольшим освещением, украшены статуями и барельефами, некоторые из которых были спроектированы Джотто и выполнены частично им и частично Андреа Пизано, другие были добавлены позже Лукой делла Роббиа. По характеру тем они соответствуют подборкам в Амьене из Энциклопедии Винсента де Бове. Рескин говорит об этом здании, что, насколько ему известно, это единственное в мире, в котором характеристики Мощи и Красоты присутствуют "в их максимально возможной относительной степени". Но сила - это термин, который обозначает различные качества для разных умов; и еще более отличным от различных темпераментов и переживаний является термин "красота". Возможно, если бы он сказал, что в ней сочетались сила и изящество, или стабильность и нежность, было бы легче оценить его суждение. Ибо Колокольня Джотто обладает изысканностью в сочетании с достоинством, характерным для итальянской готики в ее лучших проявлениях, но, на вкус многих, вряд ли сравнится с мощью французского и английского стилей.

Наиболее примечательным примером, свидетельствующим о стойкости романского стиля в готический период, является **Чертоза**, или церковь картезианского ордена, в **Павии**. Фасад и фонарь над перекрестком являются дополнениями эпохи Возрождения; в остальном это великолепное здание, построенное из кирпича и терракоты, является, за исключением готической утонченности ребристых сводов, чисто романским. Строительство монастыря, подаренного герцогом Джан Галеаццо Висконти, было начато в 1396 году, через девять лет после того, как этот меценат начал строить **Миланский собор**, самый важный образец готического стиля в Италии.

Однако **Милан** имеет особенности, которые могут быть вызваны разногласиями итальянских архитекторов с немецкими и французскими, которых в разное время привлекали к сотрудничеству в работе. Немецкое влияние настолько сильно ощущается как в характере, так и в деталях, что основной дизайн был приписан Генриху Грунду. Построенный полностью из белого мрамора, экстерьер отличается не столько архитектурным величием, сколько декоративным богатством. Окна, которые, как говорят, самые большие в любом готическом соборе, украшены замысловатым, похожим на кружево орнаментом; стены обшиты вертикальными струнными панелями; контрфорсы украшены нишами под балдахинами, в которых стоят статуи; парапеты крыш снова украшены кружевом, а над ними возвышается лес спиралевидных наверший, увенчанный мраморным шпилем, спроектированным в 1440 году Брунеллески.

И в интерьере органичное отношение также принесено в жертву внушительной экспозиции и удовольствию от украшений. Доминирующей особенностью является ряд колонн нефа, по девять с каждой стороны. Они имеют 12 футов в диаметре, более 100 футов в высоту и увенчаны над своими капителями группой ниш с балдахинами, в которых стоят статуи — характерная немецкая черта. Колонны изолируют себя в дизайне; считаются только аллеей колонн, в то время как их огромные размеры затмевают высоту сводов, тем более что высота боковых нефов сделала невозможным трифорий и уменьшила нижний этаж до незначительных размеров со средними маленькими окнами. А впечатление приземистости сводов усиливается из-за разрыва, который ниши под навесами создают между опорными столбами и ребрами свода. Рост вверх приостановлен; органическая связь нарушена чисто декоративным вмешательством. Чтобы в полной мере осознать произведенное таким образом уменьшение структурной впечатляемости, можно сравнить миланский интерьер с интерьерами Амьена или Сент-Уэ в Руане.

Светская готика.— Именно в своей светской архитектуре итальянцы использовали готику с наибольшей свободой. Официальные здания этого периода, когда управление городами и коммунами все еще сохраняло популярную форму, включали мэрию или *подесту* и зал совета, который был по-разному известен как *палаццо пубблико*, *палаццо коммуне* или *палаццо дель консильо*.

Наиболее важным примером подесты является **Палаццо Веккьо во Флоренции**, который был спроектирован в 1298 году Арнольфо ди Камбио, первым архитектором собора. Мы изучим это позже в сравнении с началом Возрождения (стр. 358). Напротив него находится **Лоджия Ланци**, пример трибун под открытым небом, возведенных для народных церемоний. Построенный в 1376 году архитекторами Бенчи ди Чоне и Симоне ди Таленти, его дизайн скорее романский, чем готический. Его название происходит от того факта, что он использовался в качестве караульного помещения немецкими копейщиками Козимо I после того, как он узурпировал власть во Флоренции и основал свою резиденцию в Палаццо Веккьо.

Лучшие образцы готической внутренней архитектуры можно найти в северных городах, **Флоренции, Пизе, Сиене, Болонье**, и особенно в **Венеции**, где невосприимчивость к социальным беспорядкам и нападениям извне в сочетании с коммерческим процветанием способствовали более роскошному образу жизни. Мы будем ссылаться на **Ка д'Оро** как на тип готического венецианского дворца принца-купца в главе о раннем Возрождении (стр. 360). Здесь давайте изучим **герцогский** или **дворец дожей**, который примыкает к собору Святого Марка, двум зданиям, одному гражданскому, а другому религиозному, представляющим в видимом единстве разум и душу Венеции.

Дворец дожей.—Вместо того, чтобы сохранять впечатление средневековой крепости, как это делает Палаццо Веккьо, центром венецианской власти является дворец, спроектированный так, чтобы отражать величие судьбы города и обеспечивать обстановку для проведения роскошных гражданских мероприятий и церемониальных приемов послов и других выдающихся гостей. Здание с момента своего основания в 800 году, за тридцать лет до основания собора Святого Марка, претерпело множество превратностей; пять раз разрушалось пожарами и каждый раз перестраивалось с еще большим великолепием, так что нынешний дизайн представляет собой сочетание готики и ренессанса.

Готика в основном представлена в великолепной лоджии, которая состоит из двух открытых аркад, расположенных вдоль двух фасадов, выходящих соответственно на Пьяцетту и Лагуну. Нижняя аркада состоит из стрельчатых арок, опирающихся на круглые колонны, стержни которых имеют приземистые пропорции и возвышаются прямо из тротуара без оснований. Капители, украшенные резьбой из листьев, фигур и животных, необычно сочетают богатство дизайна с изысканностью исполнения, в то время как угловая колонна, увенчанная группой Адама и Евы, описана Рескином в его “Камнях Венеции” как лучшая по мастерству исполнения и расположению листвы, которую он знает в Европе. Верхняя аркада состоит из вдвое большего

количества колонн, которые снова имеют круглые стволы без оснований, но пропорционально выше и изящнее. Они поддерживают трилистниковые арки, угловатые изгибы которых переходят в серию кругов, пронизанных четырехлистниками — сочетание ажурных элементов, характерное для Венеции; как, впрочем, и сочетание массивности и элегантности всего дизайна.

Эта двойная аркада, должно быть, производила еще более сильное впечатление в первоначальном дизайне, когда стояла отдельно от главного фасада. Переход верхней части к аркадной линии, которая была восстановлена после пожара в пятнадцатом веке, создает эффект тяжести верха. Более того, его прямое сопоставление с изысканностью аркады подчеркивает контраст, представленный строгой простотой поверхности, украшенной красным, белым и черным мрамором и скудно украшенной окнами.

КНИГА VI

THE RENAISSANCE PERIOD

ГЛАВА I

RENAISSANCE CIVILISATION

В первые годы XIV века в искусстве проявился новый дух. Это проявилось, например, в скульптуре, украшающей Амьен и Шартр, в бронзовых дверях Флорентийского баптистерия работы Андреа Пизано, а также в живописи и скульптуре Джотто. В высшей степени это проявлено в поэзии Данте.

Все эти работы относятся к готическому периоду. Душа в них по-прежнему состоит из веры и знаний средневекового ума и воображения; но форма, в которой заключена душа, стала менее обобщенной, абстрактной и символической; она стала более индивидуализированной, конкретной, натуралистичной. Одним словом, она стала более гуманизированной.

Это представляет собой изменение отношения к жизни; склонность рассматривать мир уже не исключительно или главным образом в связи с будущим существованием, а как арену человеческих усилий, человеческих устремлений, человеческих эмоций. Это представляет собой обновленное осознание Человеком своей собственной Человечности. Одним словом, мировоззрение постепенно эволюционировало от схоластической позиции Средневековья к *гуманистическому* духу, который был дыханием жизни Возрождения.

Сначала движение двигалось ощупью. Мыслитель и художник, хотя и были сосредоточены на изучении жизни, не знали точных методов исследования. Они были постепенно усвоены благодаря повторному открытию греческой и римской классики. Фактически, Возрождение, которое метафорически предлагается в термине “Ренессанс”, было результатом распространения гуманистического духа и “Возрождения обучения”; и в знак признания этого классическую литературу называли “Litteræ Humaniores”, изучающих классику называли гуманистами, а термин “гуманизм” часто применяется ко всему движению.

Это движение повлияло на всю структуру цивилизации, поскольку оно включало в себя не что иное, как самоосвобождение человеческого интеллекта и воли. Человеческая воля начала освобождаться от оков догматизма и господства абсолютной власти, независимо от того, осуществляется ли она Церковью или гражданскими правителями. Человеческий интеллект постепенно освободился от тонкостей и софизмов “Схоластов”, перестал размышлять над абстрактными вопросами, такими как язык, на котором говорят ангелы, и сколько ангельских существ можно удержать на острие булавы, и начал заниматься точным изучением того, что на самом деле находится в пределах досягаемости человеческого опыта или исследований. И для такой точности изучения Возрождение обучения заложило основу, потому что изучающие классику научились сопоставлять различные рукописи, критически сравнивая их, чтобы найти правильное прочтение, а также были обязаны составлять грамматики и словари - фактически, создавать с нуля систему надежных знаний и в то же время систему образования. Это был процесс, который поощрял как точные, так и критические исследования.

Между тем, прежде чем Возрождение Образования смогло стать реальной силой, были и другие влияния, которые подготовили путь к освобождению от деспотизма авторитета. В Средние века господствовали две власти - Церковь и Священная Римская империя. Первый, как мы видели в предыдущей главе, был единственным средством, способным внести упорядоченность в хаос,

последовавший за падением Римской империи. Она постепенно подчинила варваров-завоевателей не только подобию религиозного братства, но и некоторому социальному порядку и еще больше укрепила последний, перенеся вес своего влияния на сторону народных прав.

С другой стороны, попытка Карла Великого возродить величие и авторитет римского императора заключалась непосредственно в том, чтобы навязать различным расовым разделением Европы ярмо политического деспотизма с санкции Церкви. Священная Римская империя была произвольным и искусственным союзом несмешиваемых элементов и не пережила смерти своего основателя. Центральная власть не могла сдерживать амбиции и власть местных властей. Франкская группа отделилась от германских групп по ту сторону Рейна. Власть последующих императоров была ограничена восточным побережьем Рейна и должна была встретить растущее сопротивление феодальной системы. Результатом стало постоянное столкновение властей, в ходе которого все стороны стремились заручиться поддержкой Церкви, так что папская власть также была втянута в борьбу за гражданскую власть, тем самым ослабив свой престиж в религиозном и социальном направлениях.

Итогом затянувшейся вражды стала постепенная консолидация народов в национальности. Франция, Англия и Германия возникли как отдельные объединения, каждое из которых было объединено в единое целое расовым сходством и местными интересами. Мечта о централизованной и абсолютной власти, гражданской или религиозной, постепенно уступала место практической политике, направленной на установление баланса европейских держав.

И, пока шел процесс постепенного распада абсолютной власти, другие обстоятельства подорвали старый традиционный порядок. Мы говорили об одном из них — распространении гуманизма. Между тем использование в войне пороха и ружей ускорило свержение феодальной системы. Появление компаса моряка сделало возможным исследование континентов за океаном. Замена астрономической системы Птолемея системой Коперника произвела революцию в представлении людей о вселенной. Кроме того, национальный рост сопровождался развитием отдельных языков, а распространение их, как и знаний в целом, ускорило благодаря изобретению бумаги и книгопечатания.

Таким образом, свет с разных сторон проникал во тьму жизни, рассеивая суеверия и ужасы, сковывавшие человеческую волю, и освещая позитивные пути для развития человеческого интеллекта. Мысль перестала быть вовлечена в аллегорию; изучение природы было “извращено в гротескные и благочестивые притчи”, в то время как колдовство и волшебство больше не казались средствами усиления контроля над природой и получения понимания тайн, окружающих человеческую жизнь. Потусторонний мир с его воображаемым раем и адом ослабил свою хватку на совести, и радости и возможности этого мира начали занимать умы людей. Красота видимого мира и чувственные наслаждения перестали рассматриваться как ловушки дьявола, и в своей растущей независимости и вере в себя люди обратились к овладению ресурсами этого мира и к тому, чтобы сделать его лучше для достижения цели жизни. Неудивительно, что по мере того, как утверждалось сознание этого нового и более полного существования, люди говорили друг другу о Возрождении!

Теперь можно проследить, как это движение, находившееся в стадии брожения по всей Западной Европе, конкретно действовало в разных странах. Лидерство в нем взял на себя Ринасименто, если использовать итальянское слово, из Италии.

ИТАЛЬЯНСКИЙ РЕНЕССАНС

С тех пор, как Карл Великий завоевал Ломбардию, императоры прочно обосновались в Италии, оспаривая власть у папы римского. Тем временем преемники Рожера, нормандского завоевателя Сицилии, господствовали над Неаполитанским королевством, которое занимало южную часть полуострова и в разное время присоединялось к королевству Сицилия или было независимым от него. Италия, по сути, доказала свою неспособность сформировать единую нацию или создать национальное государство. Подобно древней Элладе, она была скоплением коммун и

городов, способных вдохновляться общими расовыми чувствами, но неспособных объединить свою независимость, взаимную зависть и соперничество в единой политической организации. Даже отдельные коммуны и города были разделены на фракции: гибеллины, представлявшие аристократическую партию, поддерживавшую императора, и гвельфы, составлявшие народную партию и пользовавшиеся поддержкой пап.

Результатом этих условий стало ускорение роста местных настроений. Патриотизм был заменен сильной гражданской гордостью, которая сосредотачивалась в городе или коммуне и заставляла их соперничать с другими в саморазвитии. И эта самоцентрированность привела, во-первых, к тому, что каждое энергетическое ядро развило независимый тип сообщества и, во-вторых, к тому, что на поверхность вышла личная сила отдельных граждан. Герцог, который был возведен в ранг главы общины или узурпировал ее, был вынужден сохранять свое положение силой характера и поступками, которые способствовали бы гордости и могуществу общины. Он нуждался в помощи других равнодушных людей и пользовался их услугами, независимо от того, из какого класса общества они происходили. Наверху было место для каждого гражданина, который мог внести какой-то вклад в могущество и достоинство сообщества. В результате этих условий возник класс профессиональных солдат, или кондотьеров, которые продавали свои услуги и услуги своих обученных отрядов тому, кто больше заплатит, и которые при удобном случае возвышали себя, как в случае с Коллеони и Гаттамелатой, до высшего военного командования. Более того, постоянные интриги, возникшие в политических отношениях между городами и соперничающими властями, способствовали найму большого числа секретарей и дипломатических посредников, людей образованных и незаурядно остроумных. На самом деле, любой человек, который своим умом или работой рук мог оказать выдающуюся услугу обществу, был охотно востребован и продвигался по службе. Такие люди пользовались большим уважением и считались честью для общества.

В подобной обстановке из этого следовало, что итальянское Ринасименто было продуктом людей с сильной индивидуальностью и что его тенденция привела к возвышению индивидуализма. Первая великая личность, связанная с ней, - это Петрарка.

Сын человека, разделившего изгнание Данте, он сам подражал поэту Беатриче в *канцоньере*, написанной для его идеальной любовницы Лауры. Он тоже помогал совершенствовать и оживлять итальянский язык, как это чуть позже сделал Боккаччо; но он был преисполнен гордости за то, что является потомком римского народа, и смотрел на латинскую литературу как на самый достойный объект своего изучения. В своем рвении собирать и сопоставлять рукописи, а также благодаря богатству своего воображения и критических суждений, соединенных с неутомимой преданностью делу, он стал пионером итальянской науки, которая вернула Западной Европе знания классиков и заложила основы современной мысли.

Ибо до сих пор, хотя знакомство с латынью сохранилось, оно было в основном в монашеской форме, и латинские авторы были известны только по фрагментам, часто искаженным в процессе копирования. Знание греческого языка, сохранившееся в Византии, почти полностью исчезло из Западной Европы, и Петрарка, понимая необходимость его восстановления, убедил Боккаччо приступить к работе. Соответственно, последний брал уроки у авантюриста по имени Леоне Пилато, уроженца Калабрии, проживавшего в Фессалии, и добился также назначения его профессором греческого языка и литературы во Флорентийском университете. Боккаччо, как и его друг Петрарка, был неутомим в поисках рукописей в библиотеках и, как это часто бывало, в кладовых монастырей. И часто ему приходилось оплакивать их увечья, как однажды, когда он обнаружил, что драгоценные листы пергамента были очищены от классического текста и исписаны псалмами для использования мальчиками из церковного хора, в то время как украшенные поля были разрезаны на кусочки и проданы женщинам в качестве амулетов.

В течение пятнадцатого века стремление к учености продолжалось, получив большой успех, когда Константинополь в 1451 году был завоеван турками. Ибо многие греческие ученые нашли

убежище в Италии, где их с величайшим энтузиазмом принимали в университетах и княжеских дворцах. Таким образом, в течение столетия самые пылкие духом люди, бывшие тогда самыми интеллектуально развитыми людьми Европы, посвящали себя классической эрудиции. Долг мира перед ними неисчислим, но благо, которое они оказывали другим, не обошлось без ущерба для них самих. Увлечение наукой породило определенную аффектацию и педантизм ума; привело к экстравагантной оценке античности по сравнению со всем современным и подорвало христианство язычеством. И это была не та стоическая сторона язычества, которой подражали. К жизненным удовольствиям стремились как к идеалу, не имея моральных ограничений на поведение; свободу путали с распущенностью, а чувственные желания вытесняли ограничения закона. Со временем организация как Церкви, так и общества стала пронизана коррупцией.

В такой интеллектуальной и моральной атмосфере эго в человеке почиталось как божество. Индивидуализм, превознесенный до фетиша и не сдерживаемый никакими соображениями о хорошем и плохом, породил способности к великолепным способностям, а также к чудовищной порочности. Индивидуализм, по сути, шел своим горячим и головокружительным курсом за счет всего, что когда-то составляло силу общинного и гражданского духа. К началу шестнадцатого века, кульминации эпохи Возрождения, уцелело несколько гигантов, но итальянский народ, находясь на подъеме интеллектуально, выродился физически и морально и стал легкой добычей иностранной агрессии.

Экспедиция, которую Карл VIII предпринял в Неаполь в 1494 году, привела французов в Италию. Вскоре за ними последовали испанцы, пока Италия не стала центром европейского соперничества. Политическая и моральная деградация была достигнута, когда по решению Лиги Камбре в 1508 году папа Юлий II заключил союз с Людовиком XII Французским, императором Максимилианом и Фердинандом “католиком” Испании для раздела венецианских территорий. Унижение последовало шестнадцать лет спустя, когда немецкие и испанские наемники во главе с констеблем-ренегатом Бурбоном разграбили Рим. Италия, после того как стала лидером в освобождении человеческого интеллекта и воли, проституировала и то, и другое. Даже Контрреформация, учрежденная Церковью для исправления ее собственных злоупотреблений, а также для противодействия волне протестантизма, не смогла спасти Италию для итальянцев. Должно было пройти триста пятьдесят лет, прежде чем они смогли восстановить свою национальность и снова встать на путь прогресса.

НЕМЕЦКИЙ РЕНЕССАНС

Влияние итальянского Возрождения в первую очередь и самым непосредственным образом было воспринято Францией. Но рассмотрение этого вопроса удобно отложить до проведения обзора его функционирования в Германии и Испании. Ибо в обеих этих странах влияние эпохи Возрождения породило антагонизмы: в Германии - Реформацию, а в Испании - Контрреформацию.

Ренессанс, который итальянцы инициировали как явление Красоты, начал действовать в Германии как явление Силы; раскрепощение человеческого интеллекта и воли было дополнено раскрепощением человеческой совести. Безразличие итальянцев к последнему было для них самих чем-то большим, чем источником упадка; ибо оно раскололо на два русла то, что должно было быть объединено в единый поток человеческих устремлений; оно воздвигло барьеры между тем, что должно было быть составляющими элементами человеческих идеалов. Это положило начало тому антагонизму между Красотой и Моралью, между эстетикой и Этикой, из-за которого даже по сей день цивилизация лишается своих богатейших и наиболее благотворных возможностей прогресса.

Германия быстро впитала итальянскую эрудицию. Ученые иврита, греческого и латыни, соперничавшие с итальянцами, стали многочисленными в немецких университетах и в вольных городах Нюрембурге, Аугсбурге, Базеле и Страсбурге. Но даже студенты, посещавшие университеты Италии, избежали языческого влияния. Они вернулись на родину, которая не была

усеяна остатками классицизма, и чьи традиции все еще были глубоко укоренены в средневековые и выражались в готическом духе. То же самое было и с художниками. Например, искусство Шонгауэра, Дюрера, Гольбейна и Кранаха не тронут тем чувством красоты, которое развилось у их итальянских современников под влиянием классицизма. Более того, немецкий ум был более проникательным, серьезным, склонным к аргументации, чем итальянский, более занятым существенными, чем абстрактными проблемами. Немецкий темперамент также был более воинственным; неспособным к итальянской циничной терпимости и одновременно более глубоким и узким по своему характеру.

Следовательно, немецкая эрудиция начала применяться к конкретным проблемам, таким как богословская критика и абсолютный авторитет, на который претендует Церковь. Библия была открыта для немцев как новая книга. Подобно тому, как классика способствовала раскрепощению итальянского интеллекта и воли, Библия раскрепостила немецкую совесть. “Прикосновения нового духа, который в Италии развил литературу, искусство и культуру, в Германии было достаточно, чтобы воссоздать христианство”. Продажа индульгенций Львом X и протест Лютера, однако, послужили искрой к взрыву, который долго готовился, расколол тевтонское и латинское христианство и на два столетия вовлек Западную Европу в политико-религиозную борьбу.

Ибо постепенно стало понятно, что новая “ересь” угрожает авторитету как монархического правительства, так и папства. Православие и абсолютизм были двумя сторонами одного щита. Церковь начала понимать, что языческое возрождение итальянского Ренессанса представляет такую же опасность для ее авторитета, как и протестантизм. Под угрозой оказались как папская, так и императорская власть. Соответственно, папа Климент VII и император Карл V заключили в Болонье в 1530 году соглашение о сохранении в целостности католической веры. Так началась Контрреформация, которая исправила многие злоупотребления, проникшие в Церковь, и возродила пыл католической религии, но, с другой стороны, настроила силы консерватизма против продвижения прогресса.

ИСПАНСКИЙ РЕНЕССАНС

Контрреформация была наиболее рьяной именно в Испании. Хотя влияние итальянского Возрождения достигло и ее, она отвергла его языческие аспекты. С одной стороны, ее правители ревниво охраняли свой титул “Католического величества”. С другой стороны, высвободившаяся энергия страны была в значительной степени направлена на коммерческие завоевания, открывшиеся после открытия Америки, что поощряло ту уверенность в себе и погруженность в себя, которые были характерны для испанского темперамента. Испанцы сохранили Веру в своей долгой борьбе с сарацинскими захватчиками и по-прежнему считали себя Чемпионами христианского мира. Между тем интеллектуальная деятельность, вдохновленная эпохой Возрождения, вернула им веру в себя и укрепила в них интерес к делам собственной жизни.

Одинаково типичным для испанской расы и влияния на нее эпохи Возрождения является “Дон Кихот” Сервантеса, которого Саймондс ставит в один ряд с Ариосто, Рабле, и Шекспиром как четырех величайших литературных представителей эпохи Возрождения. Ибо каждый из них уловил дух Возрождения, когда он был в расцвете сил в их соответствующих странах, и, вместо того чтобы использовать его для подражания прошлому, воплотил его воображение в просторечии своего родного языка, сделав его наиболее гибким и жизненно важным средством выражения духа своего времени и страны. В случае Сервантеса расовый юмор высмеивал аффектацию, в которую выродился старый рыцарский орден.

То, что новое отношение к жизни, которое оно косвенно пропагандировало, не было реализовано испанцами, может быть объяснено двумя причинами. Одна из них - Контрреформация, сплотившая силы реакции, а другая - легкодоступные богатства, хлынувшие в страну из Нового Света. Первый, связанный с монархическим абсолютизмом, разрушал политический прогресс, в то время как другой подавлял инициативу и энергичное ведение жизни, приводя как к моральному, так и к экономическому упадку.

И все же врожденную расовость испанского народа нельзя было полностью подавить. Особенно ярко это проявилось в плодотворной, разносторонней, поистине национальной драме Лопе де Веги и Кальдерона, в которой жизнь народа была изображена с разнообразием и богатством, превосходящими только Шекспира. Более того, после ученичества испанских художников у Рафаэля и других итальянцев семнадцатый век породил величайшего из всех художников-натуралистов в лице Веласкеса. Тем не менее, несмотря на некоторые блестящие исключения, трагедия Испании заключалась в том, что в тот момент, когда ее Возрождение приближалось к завершению, оно было задушено.

ФРАНЦУЗСКИЙ РЕНЕССАНС

Совсем иную роль сыграла Франция. Ее природный гений в какой-то степени предвосхитил дух гуманизма, поэтому она восприняла знания и культуру эпохи Возрождения охотно, но разборчиво. Она использовала и то, и другое, но не для подражания, а для обогащения своего собственного самовыражения; и, наконец, когда Италия пришла в упадок, взяла на себя лидерство в европейской культуре.

Уже в XII веке Абеляр положил начало духу свободного исследования в теологии; позже именно на основе любовных песен *труверов* или трубадуров Прованса Петрарка создал свою *канцоньерку*, а из *фаблио*, популярных во Франции, Боккаччо перенял характер и некоторые темы своего Декамерона.

В то время как на севере Франция поддерживала тесные отношения с Фландрией, она была втянута в торговые отношения с Италией напрямую, на юге, а также через немецкие города и Бургундию на востоке. Ее политические отношения начались, как мы уже отмечали, с экспедиции Карла VII в Неаполь и были продолжены усилиями Людовика XII и Франциска I по закреплению владений в Италии. Даже катастрофическое поражение последнего при Павии не отбило у него охоту к последующим военным предприятиям, но между тем его рвение ко всему итальянскому заставило его пригласить многих итальянских художников в Фонтенбло. Королевой Генриха II была Екатерина Медичи, а ее дети, Карл IX и Генрих III, воспитывались как итальянские французы.

Таким образом, в течение шестнадцатого века двор и знать Франции в значительной степени стали итальянизированными по манерам, хотя сохранение феодальной системы и отчетливо военный характер аристократии сделали Францию сильно отличающейся от Италии во многих жизненно важных чертах. Ибо Франция была занята развитием своей национальности, и эти разлагающиеся и агрессивные элементы должны были быть подчинены центральной власти — процесс, усложнившийся распространением Реформации под руководством Кальвина, так что борьба велась за совесть, а также за политическую власть. Но в процессе Франция пробудилась к настоящему чувству национализма. Галльский дух осознал себя и нацелился на развитие и консолидацию.

Следовательно, присутствие таких художников, как Леонардо да Винчи, Дель Сартто, Приматиччо и Бенвенуто Челлини, не могло заглушить местное искусство. Они наложили свой отпечаток на убранство Фонтенбло и послужили образцами высочайшего знания и утонченности для французских художников и скульпторов, но не более чем изменили французскую самобытность вдохновения. Такие художники, как Клуэ и неназванный автор “Дианы” из Лувра, а также скульпторы Гужон и Пилон, несмотря на некоторое итальянское влияние, безошибочно сохранили свой галльский дух, как, как мы увидим, это сделали архитекторы французских *замков*.

Это был дух, создавший чудеса готической архитектуры; дух в высшей степени авантюрный, но логичный, переполненный энтузиазмом к жизни, но управляемый инстинктивным вкусом.

Она пострадала от ограничения своей свободы, когда Франция окончательно укрепилась как государство и абсолютизм был возведен на престол в лице Людовика XIV. При созданном им официозе французское искусство было вынуждено сидеть у ног итальянцев. И все же, несмотря на

это, природный гений просвечивает сквозь приобретенную аффектацию в творчестве Пуссена и Клода, в то время как остроумцы восемнадцатого века увидели возрождение галльского духа в изысканных фантазиях декора в стиле рококо. С другой стороны, более серьезные проблемы эпохи Возрождения, поскольку они затрагивали политическую свободу, достигли кульминации после долгой задержки в Революции.

То, что галльский гений был и до сих пор остается мощным фактором прогресса цивилизации, объясняется сочетанием в нем интеллектуальных и эстетических способностей. Он ясно мыслит и тонко чувствует, а благодаря своему такту вкуса приводит мысли и чувства в восхитительное соответствие. Он наиболее приближен к качествам древнегреческого гения. В лучшем своем проявлении, движимая высокой духовной целью, она выразила себя в терминах Истины и Красоты, с которыми не может соперничать ни одна современная нация. Даже когда его мотив был тривиальным, его манера выражения избавляла его от незначительности, поскольку мастерство само по себе было таким истинным и прекрасным. Более того, французский дух настолько подвижен и отзывчив, что он уловил и отразил разнообразные мысли и чувства других стран и, более того, настолько отличался оригинальностью, что сохранил способность к творчеству.

НИДЕРЛАНДСКИЙ РЕНЕССАНС

Нидерланды, благодаря своим торговым связям с Италией, рано соприкоснулись с эпохой Возрождения. Но уверенность людей в себе была такова, что самое раннее влияние только улучшило их собственный способ выражения своего расового сознания. Например, ратуши, в которых была воплощена гордость их городов, ничем не были обязаны Италии, за исключением некоторых более поздних усовершенствований декора. Живопись Ван Эйков не только отличалась от современного искусства Италии, но и технически превосходила его, познакомив последнее с практическими процессами масляной живописи. Со временем маньеризм итальянской живописи дал о себе знать в работах Ван Орли и других, но подлинная реакция фламандского гения на итальянское Возрождение проявилась только в семнадцатом веке, когда оно с новой силой проявило себя в гении Рубенса.

Политические и религиозные причины, вызванные тисками испанского владычества, замедлили прогресс фламандских провинций, в то время как, с другой стороны, именно разрыв с этим абсолютизмом положил начало Возрождению северных провинций Голландии. Голландский ренессанс семнадцатого века, который шаг за шагом продвигался вперед в борьбе за политическую и религиозную свободу и их консолидации в единую нацию, представлял собой наиболее замечательное сочетание гуманизма и Возрождения образования. Она была уникальной в свое время и сохранила свое значение, потому что оба этих двигателя деятельности были сознательно направлены на национальное и индивидуальное улучшение. Интерес голландцев к жизни побудил их не только обрести свободу, но и улучшить множеством практических способов условия жизни. Это заставило их организовать промышленность и торговлю, интенсивно обрабатывать свои земли и расширять свои исследования и торговлю за семью морями. Не были упущены из виду и интеллектуальные ресурсы. Лейденский университет стал великим центром человеческой культуры, а его ученые задали направление мысли и исследований в современной жизни.

Однако процветание Голландии привело к ее гибели. Бросив вызов абсолютизму Испании и устояв перед ним, она пала жертвой абсолютизма Людовика XIV. И не столько за счет прямого завоевания, сколько за счет коварного ослабления французского влияния. Она преисполнилась амбиций стать мировой державой, в то время как ее граждане подражали моде французского общества. Потеряв одновременно политическую свободу, интеллектуальную и художественную инициативу и независимость, она пошла по людской тропе, ведущей на юг, через Альпы, и более чем на столетие стала неуклюжей имитаторницей прошлого искусства Италии.

АНГЛИЙСКИЙ РЕНЕССАНС

Островное положение Англии, как правило, задерживало ее восприятие Нового Духа. Когда, наконец, он дошел до нее, он пришел одновременно в форме итальянского влияния и Реформации. Однако и то, и другое было предвосхищено столетием ранее: реформация в учении Уиклифа, Возрождение в поэзии Чосера. Но жатва нового духа была отложена французскими войнами, Войной Алой и Белой Розы и преследованием Лоллардов, так что только в 1536 году, когда король, лорды и палата общин Актом о верховенстве провозгласили реформатскую веру государственной религией, Англия определенно вступила, по словам Саймондса, на путь интеллектуальной деятельности вровень с передовыми нациями Континента.

К этому времени последний выполнил работу по подбору и изданию классических авторов и выпустил массу разнообразной литературы на современных языках; все это стало пищей для всеядного аппетита англичан. Ассимиляция, поначалу, была медленной и тормозилась имитацией. Уайатт и Суррей, например, привили изящество итальянской поэзии местным традициям, введя формы сонета и пустого стиха; Сидни экспериментировал с классическими метрами, в то время как трагедии в стиле Сенеки соперничали с такими же педантичными имитациями итальянских и французских драматургов. Постепенно, однако, энергичное английское пищеварение привело к полной ассимиляции.

Англия, из-за своей симпатии к Голландии, оказалась вовлеченной в конфликт Контрреформации. Она сломала соперничающую мощь Испании, уничтожив Армаду, и благодаря пиратским подвигам Роли, Дрейка, Фробишера и Хокинса положила начало колониальной экспансии. Она мгновенно осознала свою национальность и в пылу своего энтузиазма обнаружила собственную способность к оригинальности.

Шекспир одновременно является венцом и символом английского Возрождения. Материал для своих сюжетов он черпал из множества иностранных источников, но творчески придавал своим пьесам либо новое универсальное значение, либо безошибочно передавал английский дух своего времени. Между тем Спенсер, черпая свою аллегорию из Средневековья, а декоративное богатство - из итальянского Возрождения, добавил к этому сладость, чистоту и великолепие воображения, присущие исключительно англичанам. И рядом со Спенсером и Шекспиром, как представителями творческого воображения английского Возрождения, должен быть поставлен Бэкон, обличитель современного научного метода.

Этот расцвет английского Возрождения, в котором интеллектуальный блеск шел рука об руку с красотой, был грубо прерван, во-первых, когда Яков I и Карл I возродили дух контрреформации; во-вторых, последовавшей за этим пуританской реакцией и столь же последовавшей за ней вседозволенностью Реставрации. Открылась пропасть между моралью и красотой, которую до сих пор не удалось преодолеть. С другой стороны, дух, высвобожденный эпохой Возрождения и Реформацией, настойчиво продвигался вперед по пути политической свободы, и самым значительным вкладом Англии в мировую цивилизацию было осуществление, каким бы несовершенным оно ни было, идеала свободы человека. Между тем, в сфере искусства ее Ренессанс собрал свой самый обильный урожай именно в области Литературы, а не в области изящных искусств.

ГЛАВА II

ВИТАЛИИ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В приведенном выше кратком описании культуры эпохи Возрождения мы предвосхищаем три характерные черты архитектуры, которые на нее отреагировали.

Архитектура эпохи Возрождения была разработана на основе изучения классических древностей и, в некоторой степени, классической литературы. Она была адаптирована к условиям общества, которое становилось все более элегантным и роскошным. Он был создан уже не гильдией мастеров, а отдельными дизайнерами, чьи имена записаны и отождествлены с их соответствующими работами.

Мы также готовы обнаружить, что по мере того, как изучение классических образцов теряло свежесть своего раннего вдохновения, это привело к растущему формализму в использовании классических деталей; и что по мере того, как вкусы того времени ухудшались и становились грубее, архитектурный стиль отражал декаданс в растущей вычурности и экстравагантности форм.

Собственно Ренессанс, насколько оправдан термин "Новое рождение", приходится на пятнадцатое столетие, период, называемый итальянцами Кватроченто. К первой половине шестнадцатого века, Чинквеченто, относится более формально классический стиль, после которого наступил упадок второй половины века, известный как стиль барокко, за которым в семнадцатом веке последовало дальнейшее вырождение в рококо.



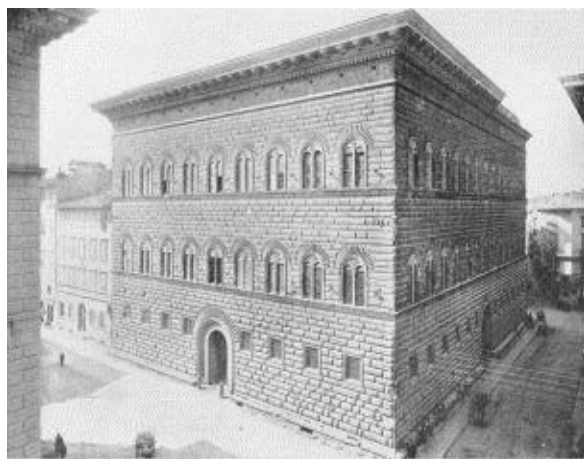
ЧАСОВНЯ ПАЦЦИ

БРУНЕЛЛЕСКИ: в Сан-Кроче, Флоренция. [С. 343](#)



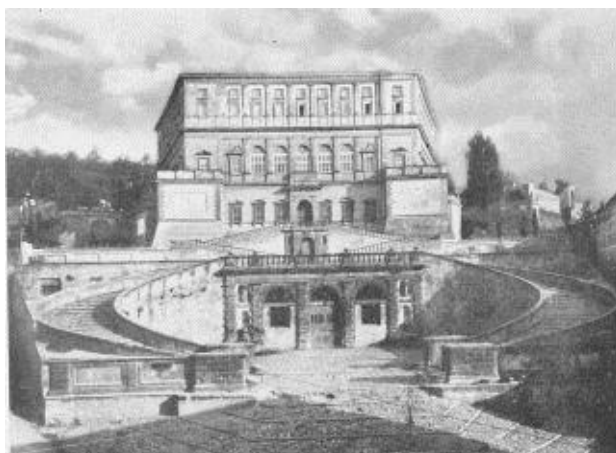
САНТА-МАРИЯ-НОВЕЛЛА, ФЛОРЕНЦИЯ

АЛЬБЕРТИ. САМЫЙ РАННИЙ ПРИМЕР РАСКЛЕШИВАЮЩИХСЯ КОНСОЛЕЙ. [С. 345](#)



ДВОРЕЦ СТРОЦЦИ, ФЛОРЕНЦИЯ

Автор Кронака. Городская резиденция крепостного типа. [С. 345](#)



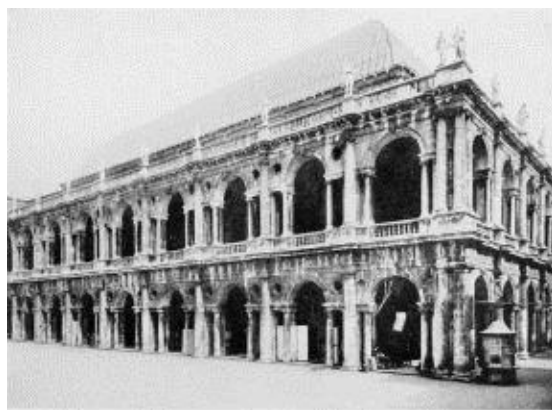
ДВОРЕЦ КАПРАРОЛА

Автор Виньола. Пример загородной виллы. [Стр. 348](#)



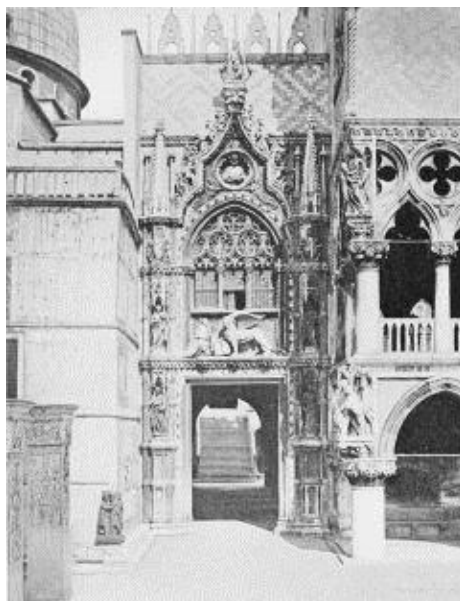
ДВОРЕЦ ГВИМАНЕ, ВЕНЕЦИЯ

Автор Саммихеле. [С. 355](#)



BASILICA VICENZA

Палладио. Двухэтажные классические аркады, окружающие Старое готическое здание. [С. 351](#)



ДВОРЕЦ ДОЖЕЙ, ВЕНЕЦИЯ

Портал эпохи Возрождения, примыкающий к готическим аркадам. Автор: Джов. и Барт. Вуон. [Р. 353](#)



Церковь Святой МАРИИ ДЕЛЛА САЛЮТЕ, ВЕНЕЦИЯ

Бальдассаре Лонгена. [С. 356](#)

Упадок вкуса, возможно, был ускорен тем фактом, что архитектура эпохи Возрождения не предполагала использования новых принципов строительства. По сути, это был продукт адаптации, и при этом меньше внимания уделялось структурным проблемам, чем внешнему виду. Статус архитектора изменился: он перестал быть главным мастером-строителем; он стал дизайнером, особенно заинтересованным в том, что можно, пожалуй, назвать изобразительными аспектами своего здания. Он был занят композицией своего фасада, как художник композицией своей картины. Он разработал ее на бумаге как организованное расположение линий, масс, деталей и паттерна света и тени. Времена, когда решались структурные проблемы в ходе строительства и привлекались квалифицированные мастера для создания деталей декора, закончились с уходом каменщиков-позолотчиков. На их месте были рабочие, которые беспрекословно следовали чертежам дизайнера.

И последний, как это было характерно для того времени, стал индивидуалистом, наложив на свой дизайн отпечаток собственной индивидуальности. Это проявилось не только в более крупных элементах композиции, но и в изысканности детального декора. Подлинное творчество, задействованное в этом неустанном стремлении к утончению красоты, также не ограничивалось внешним видом зданий; оно было вложено с плодотворной изобретательностью во внутреннее убранство. Таким образом, церкви и дворцы превратились в музеи, хранящие бесчисленные предметы прекрасного мастерства из металла, мрамора, терракоты, слоновой кости и текстиля, а также настенные украшения художника.

Однако следует отметить, что музеи не были, как в наши дни, огромными хранилищами предметов, оторванными от их первоначального окружения и использования, а были сокровищницами прекрасных вещей, которые составляли часть обычной жизни людей, дворцами для высокопоставленных лиц, церквями и ратушами для всех классов общества. Мы не сможем проникнуться духом Возрождения, пока не осознаем, что для всех слоев итальянцев того периода красота была привычным и живым элементом их жизни.

Влияние классики.— Влияние классических останков стало проявляться в скульптуре Николаса Пизано, который умер в 1278 году. Это продолжилось в творчестве его сына и стало более заметным в творчестве ученика последнего, Андреа Пизано. Отчетливые следы этого есть на картине Джотто, особенно в деталях зданий, которые, очевидно, являются грубой имитацией римских древностей. То, что они грубы, — это счастье, доказательство того, что подражание прошлому не было главной заботой Джотто. Действительно, жизненно важным в Джотто, сделавшим его лидером новой школы живописи, было его стремление приблизить искусство к человеческой природе. Именно его стремление к естественному представлению и самовыражению сделало его лидером в эпоху, которая заново открывала для себя энтузиазм по отношению к человеческой природе; и в этом отношении он определил основной курс на весь пятнадцатый век. Тенденцией живописи и скульптуры Кватроченто было переосмысление принципов правильного рисунка и перспективы и использование растущих знаний и навыков для выражения сюжетов, которые, хотя и были предложены как христианской религией, так и классической мифологией, были наполнены наивной свежестью и независимостью растущего итальянского духа.

Соответствующая свобода от прислуживания античным формам и поистине творческая адаптивность характеризовали архитектуру того периода. Именно во время Кватроченто было достигнуто то, что является самым оригинальным в архитектуре эпохи Возрождения, и старые методы строительства и старые детали декора были успешно применены к новым проблемам, вызванным изменившимися условиями жизни и привычками мышления. Архитектура этого периода отличается подлинным творчеством, с которым была произведена перестройка, а также осмотрительностью и утонченностью вкуса, проявленными в целом и каждой части дизайна.

Качества, которые она проявляет, являются прямым отражением влияния возрождения классической литературы. Последнее поощряло такие умственные качества, как логика и

упорядоченность, а также понимание красоты, которая характеризовалась точным вкусом и требовательной утонченностью. И точно так же, как Петрарка, Боккаччо и Ариосто на основе изучения классической литературы заложили основы литературы на родном языке — первого естественного проявления итальянского гения, освобожденного изучением античности для новых идеалов их собственной современной жизни, — так было и с художниками. Окончив школу прошлого, они применили полученные знания для удовлетворения потребностей и условий своего времени.

Совершенство деталей.— Опять же, точно так же, как Петрарка и Боккаччо и их последователи в литературе посвятили себя совершенству выражения, так и архитекторы эпохи Возрождения отличались изысканностью деталей, которые они привносили в свои проекты. В первую очередь они были индивидуалистами, так что великие — а их было много — создавали индивидуальные стили. Но, кроме того, они привнесли остроту своего итальянского интеллекта и непревзойденную утонченность своего вкуса в расположение и фактическое исполнение деталей. Было сказано — и можно верить, что это правда, — что “непрофессионал не способен оценить утонченность и четкость их лепки, а также энергию, которую их мужественная натура придает их силуэтам”.

Поскольку индивидуализм был характерен для итальянских архитекторов эпохи Возрождения, мы перечислим наиболее важные личности.

ГЛАВНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ ШКОЛЫ

Брунеллески.— Одним из первых таких целенаправленных исследователей античности был архитектор Брунеллески. Он родился во Флоренции в 1379 году и рано проявил талант к механическому строительству. Соответственно, отец отдал его в ученики к Гильдии ювелиров. Он быстро стал квалифицированным мастером и приобрел знания в области скульптуры, перспективы и геометрии. Во время пятилетнего визита в Рим, главное хранилище останков классиков, он глубоко изучил архитектурное строительство, особенно то, что проиллюстрировано куполом Пантеона, сводчатыми помещениями бань и использованием последовательных рядов колонн во внешней части Колизея.

Вернувшись во Флоренцию, он вступил в переговоры с городским советом о возведении **купола собора**. Он венчает, как и купол его Миланского собора, восьмиугольную форму. Проект для него, который изображен на фреске в испанской часовне церкви Санта-Мария-Новелла, уже был подготовлен Арнольфо ди Камбио, первым архитектором собора и дизайнером Палаццо Веккьо. Брунеллески отошел от этого, подняв купол на восьмиугольном барабане, пронизанном круглыми окнами, тем самым обеспечив внушительность дополнительной высоты, сохранив при этом легкость эффекта. Он взялся возвести купол без больших затрат на деревянные центровки и, как говорят, добился успеха, разместив вуссуары один над другим с горизонтальными соединениями.

Купол состоит из внутренней и внешней оболочек из кирпичной кладки, усиленных восемью основными и восемью промежуточными ребрами жесткости. Его ширина составляет 138 футов, а высота от пружины барабана до проушины купола составляет 135 футов. Фонарь был добавлен после смерти Брунеллески по разработанному им проекту. Этот купол является не только памятником гению своего создателя, но и едва ли может соперничать по красоте с каким-либо другим произведением эпохи Возрождения. Собор Святого Петра, возможно, более гордое и внушительное сооружение, но оно более утонченно в использовании классических деталей, ему не хватает величественной простоты Брунеллески — естественного благородства, если можно так выразиться, вещи, которая воплотилась в жизнь. Он может быть менее величественным, но более компанейским; менее внушительным, но более интимно вдохновляющим. Контраст между двумя куполами удивительным образом показывает разницу между зарей Возрождения и его полуднем.

Церкви Брунеллески во **Флоренции** включают **церкви Сан-Лоренцо** и **церкви Сан-Спирито**, обе из которых построены в базиликанском стиле, с высотами, которые включают модификации

римской постройки. Первый имеет бочкообразные своды на римский манер, но потолок в нефе церкви Святого Спирито деревянный и плоский. Купол последнего возведен на *подвесах*, которые отныне использовались на всех куполах эпохи Возрождения. Однако самым изысканным церковным проектом Брунеллески является **капелла Пацци в Сан—Кроче**— купол над квадратным помещением, вход в которое осуществляется через колоннаду. Он ввел аркады с колоннами в монастырях и дворцовых дворах, а также использовал их как элементы аркады в **лоджии Святого Паоло и Оспedale дельи Инноченате** или приюте для подкидышей.

Два нижних этажа главного фасада дворца Питти были спроектированы Брунеллески, который также вырезал прекрасное распятие в церкви Санта-Мария-Новелла. Он умер в 1446 году и был похоронен во Флорентийском соборе.

Микелоццо.—Микелоццо, родившийся во Флоренции в 1391 году, был сыном портного и стал учеником Донателло. Он работал с мрамором, бронзой и серебром, одним из примеров его скульптуры является молодой Святой Иоанн над дверью собора. Как архитектор он пользовался дружбой и покровительством Козимо Медичи, для которого построил **дворец Риккарди**, который был самым ранним образцом величественной домашней архитектуры во Флоренции и стал образцом для последующих тосканских дворцов. Во время временного изгнания своего покровителя он сопровождал его в Венецию, где спроектировал **Библиотеку Сан-Джорджо**. Когда в 1437 году Козимо подарил **монастырь Сан-Марко** доминиканским монахам Фьезоле, Микелоццо был нанят для его реконструкции, возведя, среди прочего, прекрасные крытые галереи, которые, без сомнения, вдохновили архитектурные детали на картине фра Анджелико “Благовещение”. После своей смерти, которая, по-видимому, произошла в 1472 году, он был похоронен в Сан-Марко.

Альберти.— Даже в большей степени, чем двое уже упомянутых, Альберти олицетворял многогранность эпохи Возрождения, поскольку помимо того, что он был архитектором, он был также художником, поэтом, философом и музыкантом. Он родился в Венеции в 1404 году и в возрасте двадцати лет написал комедию в латинских стихах, которую позже издатель Альд Мануций II напечатал под впечатлением того, что это подлинно классическое произведение. Альберти был назначен каноником Флорентийского собора и там завоевал репутацию лучшего органиста своего времени. Он писал работы по скульптуре и живописи, но наиболее известен своим трактатом об архитектуре “*De Édificatoria*”, который был переведен с латыни на итальянский, французский, испанский и английский языки. Он был нанят в Риме папой Николаем V для восстановления папского дворца. В **Римини** Сигизмондо Малатеста поручил ему реконструировать **церковь Сан - Франциско**.

Его дизайн, из которого была возведена только нижняя часть фасада, был основан на римской арке в Римини, а вдоль южной стороны Альберти построил склепы для захоронения тел друзей своего покровителя. Оба этих элемента дизайна были внедрены в его церковь **Сант-Андреа в Мантуе**. Здесь место боковых нефов занимают последовательно расположенные часовни, разделенные массивными опорами, которые поддерживают бочкообразный свод нефа. Опоры облицованы спаренными коринфскими пилястрами, установленными на пьедесталах. Пересечение нефа и трансептов увенчано куполом, который был заменен нынешним в восемнадцатом веке. Фасад этой церкви также имеет форму триумфальной арки, и **Сант-Андреа** стал образцом, которому следовали многие последующие церкви. Во Флоренции Альберти спроектировал инкрустированный мрамором фасад **церкви Святой Марии Новеллы**, в котором он соединил боковые проходы с нефом с помощью расширяющихся консолей - устройства, которому, к сожалению, подражали в более поздних церквях. Он умер в Риме в 1472 году.

Кронака.—Кронака следует упомянуть как архитектора дворцов **Строцци** и **Гуарданы**.

ГЛАВНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ РИМСКОЙ ШКОЛЫ

Возрождение изящных искусств в Риме можно датировать правлением Николая V (1447-1455), который соперничал с Медичи как покровитель ученых и художников. Альберти, как мы уже отмечали, был нанят им, поскольку до сих пор не было ни одного римского архитектора, сравнимого по таланту с флорентийцем. И этот дефицит продолжался до восшествия на престол Юлия II в 1503 году, когда Браманте прибыл в Рим, и там начался золотой период римской архитектуры, отождествляемый, в частности, с ним, Рафаэлем и Микеланджело.

Браманте.—Браманте родился в Урбино около 1444 года и в молодости изучал живопись, а также архитектуру, последнюю, предположительно, под руководством Альберти. Он путешествовал по Умбрии и Ломбардии, изучая римские древности и получая различные заказы, и провел несколько лет в Милане, где его работа включала расширение церкви аббатства **Сан-Мария делла Грассе**, к которой он добавил хоры, трансепты и купол в стиле, представляющем переход между готикой и классикой. Затем, поселившись в Риме, он получил поручение папы Александра VI возвести **дворец Канцеллария**, а вскоре после этого подготовил проекты для **Палаццо Жиро**. В обоих из них развита классическая тенденция. Она еще более выражена в красивой маленькой церкви **Сан-Пьетро в Монторио**. Основанный по проекту небольшого римского круглого храма, он состоит из круга, внутренний диаметр которого составляет всего пятнадцать футов, увенчанного куполом и окруженного перистилем из колонн дорического ордера.

По совету Микеланджело Юлий II поручил Браманте спроектировать новый **собор Святого Петра**, который папа задумал как мавзолей для своей собственной могилы. Работа, о которой пойдет речь позже, была прервана смертью Браманте, которая произошла в 1514 году.

Рафаэль.—Продолжение **работы Святого Петра** было официально поручено племяннику и ученику Браманте Рафаэлю (1483-1520), который, однако, под давлением других обязательств мало что сделал для продвижения работы. Архитектурные проекты Рафаэля в Риме включают **фасад Сан-Лоренцо в Миранде**, **Виллу Мадама** с лепными украшениями его ученика Джулио Романо и **дворец Пандольфини**, который был возведен через десять лет после его смерти.

Джулио Романо.—Джулио Романо (1492-1546) был архитектором зданий в Мантуе, его шедевром является **Палаццо дель Те в Мантуе**.

Между тем, другими учениками Браманте были Бальдассаре Перуцци (1481-1536) и Антонио да Сангалло (1485-1546).

Перуцци.—Перуцци провел свою юность в Сиене, но совсем молодым переехал в Рим и изучал архитектуру и живопись. Его репутация утвердилась, когда он построил для сиенского банкира Агостино Киджи виллу на берегу Тибра, которая сейчас известна как **Фарнезина**, проект, примечательный своим изяществом и тонкостью деталей. Интерьер знаменит фресками, представляющими мифы о Психее и Галатее, выполненными Рафаэлем и его учениками, в то время как сам Перуцци украсил лоджию фресками с сюжетом о Медузе.

Он был назначен архитектором церкви Святого Петра, хотя его проект ее завершения так и не был осуществлен. Во время разграбления Рима в 1527 году войсками Констабильных Бурбонов Перуцци бежал в Сиену, где был избран городским архитектором, и, поскольку город готовился отразить нападение, спланировал укрепления, которые частично сохранились до сих пор. Вернувшись в Рим, он спроектировал несколько вилл, самой важной из которых является **дворец Массими**. О том уважении, с которым Перуцци относился к своим современникам, свидетельствует тот факт, что после своей смерти в 1536 году он был похоронен рядом с Рафаэлем в Пантеоне.

Ант. да Сангалло.Антонио да Сангалло Младший был одним из пяти членов флорентийской семьи, отличившихся в архитектуре, инженерном деле, скульптуре и живописи. Приехав в Рим

совсем молодым, он стал учеником Браманте, стилю которого внимательно следил. Среди его наиболее известных работ - церковь **Святой Марии ди Лорето**, недалеко от колонны Траяна, и **дворец Фарнезе**. Последний, завершенный Микеланджело добавлением грандиозного карниза, некоторые эксперты считают лучшим образцом римского дворца.

Виньола.— Среди приверженцев чистоты классического стиля выделялся Джакомо Бароккио или Бароцци, более известный как Виньола, по названию места, в котором он родился в 1507 году. После некоторой практики в Болонье, Пьяченце, Ассизи и Перудже он был вызван в Рим папой Юлием III и построил виллу папы Юлия, которая сейчас является **Этрусским музеем**. Но главным примером его стиля является **дворец Капрарола**, возведенный примерно в тридцати милях от Рима для племянника папы римского, кардинала Алессандро Фарнезе. Он имеет пятиугольную планировку, охватывающую круглый двор. Над первым этажом фасады состоят из двух этажей, которые имеют рустованные углы и выполнены в ионическом стиле, наложенном на дорический. Расположенный на скалистом выступе, с видом на маленький городок Капрарола и открывающимся широким видом на Вольские холмы и Апеннины, с куполом собора Святого Петра посередине, этот дворец украшен прекрасными садами, в целом представляющими собой один из самых великолепных дворцов-вилл эпохи Возрождения.

Виньола был одним из художников, приглашенных в **Фонтенбло** Франциском I. После смерти Микеланджело он был назначен архитектором **собора Святого Петра** и воздвиг купола. Он также разработал дизайн **Иль Джезу**, иезуитской церкви в Риме, которая была одной из многих, возведенных по образцу церкви Святого Петра. Его слава также основана на его трудах, которые включают “Пять архитектурных орденов” и работу о перспективе. Он умер в 1573 году.

Michelangelo.—На эту дату Микеланджело был мертв девять лет, но его удобно считать последним великим архитектором римской школы, поскольку он ввел новые элементы дизайна, которые в руках более мелких людей способствовали упадку стиля Возрождения. Архитектура сыграла относительно небольшую роль в его титанической и бурной карьере, которая из-за политической неразберихи того времени и смены пап колебалась между Флоренцией и Римом. В бывшем городе он спроектировал пристройки к церкви Сан-Лоренцо Медичи Брунеллески, **Лаврентийской библиотеке** и **Новой ризнице** или мавзолею, в котором находятся могилы Джулиано, герцога Немурского, и Лоренцо, герцога Урбинского.

В Риме еще в 1505 году Юлий II поручил Микеланджело возвести свою гробницу. Честолюбие мецената и фантазия художника объединились в проекте столь грандиозном, что **собор Святого Петра** должен был быть перестроен в качестве мавзолея для него. К несчастью для Микеланджело и, возможно, для искусства, смерть Юлия помешала осуществлению проекта. Его наследники хотели менее дорогой памятник, а последующие папы были заинтересованы только в восстановлении собора Святого Петра. По прошествии сорока лет все, что было сделано с гробницей, - это статуи Моисея и “Связанных пленников”. “Моя юность была потеряна, - воскликнул убитый горем художник, - я по рукам и ногам прикован к этой могиле”.

Еще при жизни Юлиуса проектирование **церкви Святого Петра** было отнято у Микеланджело и передано Браманте, и только на семьдесят втором году жизни Микеланджело пригласили руководить работами. Он придерживался плана Браманте и добавил главную особенность купола, которая была завершена после его смерти. Тем временем он закончил, как мы уже отмечали, **дворец Фарнезе** и реконструировал **дворцы Капитолия**, причем последнее является его наиболее характерной работой в архитектуре.

Ибо в новом дизайне этих зданий он ввел так называемую “однопорядковую” трактовку, отказавшись от горизонтальных линий, отмечающих этажи, и проведя сквозь них колоссальный порядок пилястр. Такой эффект придает дизайну величие и единство, но за счет нарушения принципа соответствия характера экстерьера конструктивному характеру интерьера. Это была жертва частей целому, подобная той, которую Микеланджело использовал в скульптуре и которая

была оправдана его гением. Однако, когда его примеру последовали другие, не обладающие его гениальностью, это привело к деградации стиля барокко, что как в скульптуре, так и в архитектуре привело к претенциозности и экстравагантности.

Постепенный переход от чистоты классического стиля к эффектному великолепию так называемого периода “барокко” поощрялся богатым орденом иезуитов. Он характеризовался растущим отсутствием архитектурных приличий, все более широким использованием тяжелых и плохо нанесенных орнаментов и общей тенденцией к изобилию деталей ради показа — это видно по сломанным и искореженным фронтонам, огромным завиткам, фальшивому мрамору, чрезмерной позолоте и общему буйству скульптур, часто истеричному из-за избытка эмоционального выражения. Главными вдохновителями этого декаданса были **Карло Мадерна** (1556-1629) и **Борромини** (1599-1667), хотя последний был архитектором, способным и на более высокие достижения, о чем свидетельствует его колоннада, окружающая **площадь Святого Петра**.

Палладио.— В некоторой степени вкладчиком в этот декаданс, из-за неправильного использования его примера другими, был Андреа Палладио (1518-1580), уроженец **Виченцы**, где можно увидеть его наиболее характерные работы. В юности он изучал труды римского автора Витрувия и Альберти, а также познакомился с классическим стилем, обучаясь в Риме. Его собственная работа “Четыре книги по архитектуре”, содержащая измеренные чертежи старинных зданий, многие из которых с тех пор исчезли, оказала большое влияние на развитие архитектуры по всей Европе. В Англии, например, она была переведена и снабжена примечаниями Иниго Джонса, чей собственный стиль во многом был основан на стиле Палладио.

Работы последнего в основном связаны с **Виченцей**, где его самый важный пример, считающийся также лучшим, можно увидеть в двухэтажных аркадах, пристроенных к **Средневековой базилике**. В нижнем этаже он ввел дорический ордер; в верхнем - ионический; и в обоих случаях арки опирались на небольшие колонны, в то время как большие зацепленные колонны, действующие как контрфорсы, занимают центр промежутков между арками. С тех пор эта трактовка известна как палладианский мотив. Эти внушительные и красивые аркады были выполнены из тонкого камня, тогда как считается, что не по вине архитектора его дворцы в Виченце в основном построены из кирпича, а лепнина на фасадах пострадала от ветхости. Среди них **Палаццо Столица** и **Палаццо Барбарано**, а также **Вилла Ротонда**, которой свободно подражал английский архитектор-любитель лорд Берлингтон (1695-1753) на своей вилле в Чизвике на Темзе. Спроектированная Палладио Вилла Ротонда представляет собой квадратное здание, окруженное со всех четырех сторон портиком, увенчанным фронтоном, крыша которого имеет уклон к низкому куполу, венчающему центральную ротонду. В конце своей жизни он спроектировал **Олимпийский театр** в **Виченце**, который был достроен Скамоцци после его смерти. В этом он следовал указаниям Витрувия, но привнес свои собственные черты, среди которых интересен архитектурный фон сцены, построенный в перспективе. Палладио выполнял работы также в Венеции, церкви **Реденторе** и **Сан-Джорджо Маджоре** были построены по его проекту, хотя фасад последней был выполнен Скамоцци.

ГЛАВНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ВЕНЕЦИАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Венецианцы разработали прекрасный тип готики, испытавший, благодаря своим связям с Востоком, византийское влияние. Он превосходно соответствовал социальным требованиям и вкусу сообщества, состоящего из певчих принцев и богатых представителей среднего класса, сравнительно удаленных по географическому положению от суматохи того времени. Ибо войны Венеции, ведущиеся на чужой территории, оставили ее невредимой, и в пятнадцатом веке она достигла зенита своей коммерческой славы. Но начался упадок, когда ее торговля с Левантом была заблокирована турецкой оккупацией Константинополя в 1453 году, и это было подтверждено передачей ее восточной торговли португальцам после открытия Васко да Гамой маршрута через мыс Доброй Надежды в Индию (1497-1503). Но в течение шестнадцатого века, несмотря на угрозу

со стороны императора Карла V и французского короля Франциска I и почти постоянную борьбу с турками, Венеция сохраняла великолепную изоляцию и достигла пика своего художественного развития.

Постепенная модификация готического стиля была осуществлена за счет введения классических черт, особенно поначалу декоративного характера. Одним из самых ранних примеров этого перехода является прекрасный **портал Doge's Palace**, adjoining S. Marco, which was erected by **Giovanni** and **Bartolommeo Buon**, которые вместе с ломбарди занимают главное место в раннем венецианском Возрождении. В

Ломбарди.—Эта знаменитая семья архитекторов стала известна в лице некоего Мартино, у которого было два сына, Моро и Пьетро (1435-1515), и два внука от последнего, Антонио и Туллио. Мартино принадлежит фасад **церкви Сан-Заккариа**, дизайн которого был разработан Пьетро по мотивам красивой маленькой церкви **Сан-Мария-деи-Мираколи**. В плане он продолговатый, заканчивающийся квадратным алтарем, который значительно возвышается над нефом и увенчан куполом. Фасад украшен двумя этажами зацепленных колонн, разделяющих поверхность на панели, инкрустированные цветным мрамором, в то время как все здание увенчано полукруглым фронтоном. Резные детали отличаются изысканной утонченностью. Этот выбор декоративной обработки вновь проявляется в фасаде **церкви Святого Марка**, которая также была создана Пьетро, который в дальнейшем зарекомендовал себя как самый опытный представитель Ломбарди благодаря своему фасаду **дворца Вендрамини**.

Сансовино.—Полное развитие стиля Ренессанса в Венеции в основном связано с Якопо Сансовино (1477-1570). Ученик флорентийского скульптора Андреа Сансовино, в честь которого он взял свое имя, он сначала был нанят Юлием II для реставрации античных статуй, а также для изготовления бронзовой репродукции группы Лаокоон, которая сейчас находится в Уффици. Поработав во Флоренции и снова в Риме, из которого он бежал, когда город был разграблен немцами, Сансовино добрался до Венеции в 1527 году и был встречен Тицианом и Пьетро Аретино. Здесь время от времени он по-прежнему создавал безразличные скульптуры, но прославился как архитектор, его наиболее важными работами были **Библиотека Сан-Марко**, **Зекка** или Монетный двор, **дворец Корнаро** и **церковь Сан-Джорджо дель Греки**— последняя из них, возведенная греческими жителями, является замечательным свидетельством терпимого духа венецианцев в вопросах религии. В 1545 году обрушилась крыша библиотеки Сансовино, и он был оштрафован, заключен в тюрьму и лишен должности главного архитектора Сан-Марко. Однако он был восстановлен в должности благодаря заступничеству Тициана, Аретино и других могущественных друзей и в ходе исполнения своих обязанностей укрепил купола железными полосами.

Свободная изобретательность, с которой Сансовино использовал классические заказы, а также энергичность и богатство его фасадов задали моду на роскошь стиля, которая в его руках приобретала внушительное великолепие, но у его последователей выродилась в излишество.

Sammichele.— Поскольку Микеле Саммикеле (1484-1559) спроектировал **дворец Гвимане** в Венеции, считающийся его шедевром, а также был нанят синьорией для строительства укреплений Лидо, он может быть упомянут здесь, но его главная работа связана с Вероной. Родившийся недалеко от последнего города, в деревне Сан-Микеле, сын архитектора, он в юности был отправлен в Рим изучать классическую скульптуру и архитектуру. Среди его ранних работ - незавершенный **собор Монтефьясконе**. Его слава как военного архитектора установилась, когда он реконструировал укрепления Вероны, внедрив новую систему угловых бастионов и придав величественность воротам за счет использования рустованной каменной кладки — особенности, которую он эффективно использовал в своих дворцовых проектах. Самыми прекрасными из них в

его родном городе являются дворцы **Каносса**, **Бевилаква** и **Помпеи**. Он написал работу на тему “Пять архитектурных ордеров”.

Скамоцци.—Скамоцци уже упоминался как автор фасада **церкви Сан-Джорджо Маджоре** работы Палладио. То, что его имя исчезает из венецианской архитектуры, связано с тем фактом, что он был одним из итальянских художников, которые принесли Ренессанс в Богемию и спроектировали части дворца Градчин в Праге.

Longhena.—Одно исключение из чрезмерного маньеризма барокко, которое характеризовало венецианский стиль семнадцатого века, можно найти в проектах Бальдассаре Лонгены. К ним относятся дворцы **Пезаро** и **Реццонико**, а также церковь **Святой Марии делла Салюте**. Дворцы перегружены орнаментом, особенно скульптурными фигурами, но в целом они величественны, с внушительным характером благодаря смелым, богатым контрастам света и тени, которые напоминают пример Сансовино. Сан-Мария построен по плану греческого креста с центральным куполом, возвышающимся над восьмиугольным барабаном, который поддерживается изогнутыми контрфорсами. Алтарь венчает второй купол, а к нему примыкает колокольня. Расположенный у входа в Гранд-канал, весь этот массив, особенно если смотреть на него с расстояния, которое уменьшает помехи от статуй-украшений, представляет собой сочетание живописности и величия, что делает его одной из самых красивых достопримечательностей города.

Ко второй половине шестнадцатого века относится ряд внушительных дворцов, возведенных в Генуе торговыми князьями, многие из которых были спроектированы **Галеаццо Алесси** (1502-1572). К ним относятся **Бальби**, **Бриньоле**, **Дураццо**, **Дория-Турси** и **Паллавачини**.



ДВОРЕЦ РИККАРДИ, ФЛОРЕНЦИЯ

Построен для Козимо I Медичи, автор Микелоццо. Ранний Ренессанс. Стр. 358



PALAZZO VECCHIO

Или Муниципальный дворец Флоренции; Арнольфо ди Камбио. Готический стиль. Стр. [358](#)



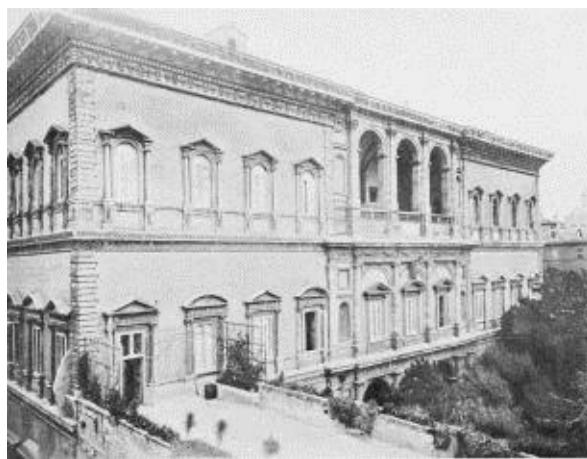
КА Д'Оро, ВЕНЕЦИЯ

Готический стиль, работы Джованни и Барта. ВУОН. [Р. 360](#)



ДВОРЕЦ ВЕНДРАМИНИ, ВЕНЕЦИЯ

Стиль Ренессанса, Пьетро Ломбардо. [Стр. 360](#)



ДВОРЕЦ ФАРНЕЗЕ, РИМ

Сангалло; Карниз Микеланджело. [С. 363](#)



ДВОР ДВОРЦА ФАРНЕЗЕ

Считается самым внушительным в Италии. [С. 363](#)



ДВОРЦЫ КАПИТОЛИЯ, РИМ

Микеланджело. [Стр. 363](#)



БИБЛИОТЕКА Святого МАРКА, ВЕНЕЦИЯ

Сансовино. [С. 365](#)



Сан-АНДРЕА, МАНТУЯ

Альберти. [С. 367](#)



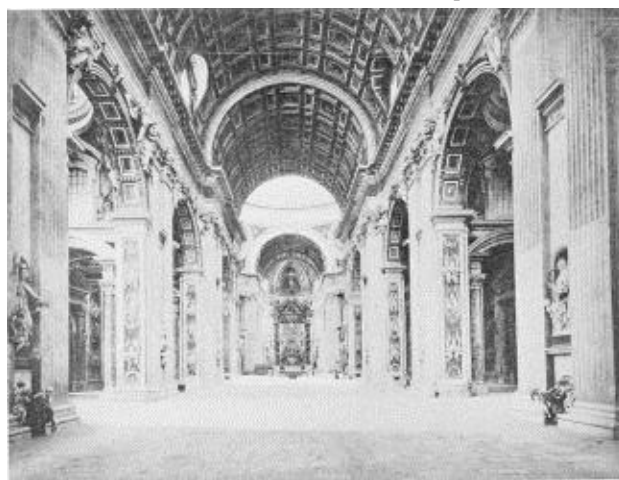
С. СПИРИТО, ФЛОРЕНЦИЯ

Брунеллески. [С. 367](#)



Собор Святого Петра, РИМ

ПОКАЗАНЫ ФАСАД, ПЛОЩАДЬ И КОЛОННАДЫ. Стр. 370, И ДАЛЕЕ.



ИНТЕРЬЕР СОБОРА Святого Петра, РИМ.

С. 370, И ДАЛЕЕ.

ГЛАВА III

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ—ПРОДОЛЖАЮТСЯ

ТНЕ Метод, которому мы до сих пор следовали в этой книге, заключался в изучении архитектуры в связи со строительными проблемами и используемыми материалами, а также в представлении здания как органического роста, определяемого планом, местоположением и целями, для которых оно предназначено, — как структуры, в которой все части согласованы с целым, каждая непосредственно функционирует в рамках завершенной схемы. Так архитектор рассматривает свою проблему. Поэтому мы последовали ему, желая избежать ошибки, в которую, по словам архитекторов, попадает большинство непрофессионалов, думающих только о внешней стороне здания — о том, как оно оформлено, кажется ли дизайн красивым или наоборот.

Однако, когда мы переходим к изучению архитектуры итальянского Возрождения, некоторые архитекторы говорят нам, что мы должны использовать другой метод суждения. Это архитекторы, которые являются ярыми сторонниками стиля итальянского Возрождения, считая его достижения “высочайшими”. Они признают, что итальянские архитекторы были меньше озабочены проблемами строительства, чем общей красотой дизайна; следовательно, они руководствовались не столько логикой, сколько чувством, и особенно чувством к деталям. Они проявили необычайный дизайнерский талант, как в выборе и расположении декоративных эффектов, так и в мастерстве и утонченности их исполнения. Они были скорее дизайнерами, чем конструкторами.

В таком случае о них следует судить соответствующим образом. Оценивать их работу с помощью критерия конструктивной логики произвольно и несправедливо. О них следует судить по тому, с чего они начинали, по характеру и качеству их замыслов.

Одним словом, как может показаться, эти защитники хотели бы, чтобы мы применили графический тест; такой, например, какой может служить в случае с великой картиной “Бракосочетание в Кане Галилейской” Паоло Веронезе. Мы не утруждаем себя рассмотрением уместности архитектурного решения, тем более объяснением функций отдельных его частей; мы безоговорочно принимаем его как вклад в монументальный дизайн.

Очень возможно, что это на самом деле отражает основное отношение итальянских художников эпохи Возрождения к архитектуре. Они думали о ней в ее изобразительном аспекте и практиковали ее в первую очередь как искусство дизайна. С них зародилась современная привычка представлять здание прежде всего как проект на бумаге. Это следствие того, о чем мы уже упоминали, — разделения строителя и дизайнера, характерного для итальянского Возрождения.

Соответственно, хотя следующие сравнения основаны на принципах, которых мы придерживаемся на протяжении всей этой книги, читателю следует иметь в виду исключение, сделанное из этого метода суждения.

Палаццо Веккьо—дворец Риккарди.— Хорошее представление о переходе от готики к раннему ренессансу во флорентийской архитектуре можно получить, сравнив **Палаццо Веккьо** и **дворец Риккарди**. Первый был построен Арнольфо ди Камбио в 1298 году как Муниципальный дворец подесты и синьории. Риккарди был возведен в 1430 году Микелоццо для Козимо I Медичи. В то время как Республика все еще сохранялась как название, он узурпировал фактическую власть и занимал Палаццо Веккьо до завершения строительства своего собственного особняка, который отныне должен был стать центром не только господства Медичи, но и его придворного великолепия и щедрого покровительства литературе и искусству.

Каждое здание представляет внешнему миру кубическую массу, в то время как интерьер включает в себя кортилию или открытый корт. Но Веккьо более строгий по дизайну, как и подобает республиканской простоте; в нем все еще есть что-то от средневековой крепости, во многом благодаря тяжелому зубчатому карнизу, выступающему на массивных карнизах, с машинками или отверстиями в полу галереи, с которых защитники могли сбрасывать снаряды на атакующие силы. Аналогичная конструкция венчала первоначальную башню (поскольку нынешняя надстройка была пристроена позже) — башню, которая служила дополнительным источником защиты, а также наблюдательным пунктом для обнаружения пожаров или других местных беспорядков. Он все еще служил этим целям при деспотизме Козимо, так что для его дома не требовалось никакой башни. Между тем ему и его преемникам постоянно приходилось быть настороже на случай внезапной тревоги, так что было допустимо сохранить в некоторой степени характер крепости — массивную каменную кладку с дверными и оконными проемами, которые было бы нетрудно защитить. С другой стороны, было бы невежливо либо делать цель защиты слишком очевидной, либо возбуждать враждебность слишком пышным проявлением величия снаружи. Умеренность должна быть лейтмотивом дизайна, а удобства роскошной жизни должны быть ограничены интерьером.

Результатом стала модификация дизайна Palazzo Vecchio за счет введения классических деталей. Классический карниз заменяет машинчатый; круглые арки вытесняют стрельчатые арки, окна верхних этажей вместо трилистников имеют круглые верхние фонари, разделенные круглой колонной. Технически они известны как *аркадные*, в то время как окна первого этажа изменены на прямоугольные формы и имеют *архитравный* тип, то есть вставлены в литые рамы, которые опираются на консоли и увенчаны классическими фронтонами. Более того, во всех этих деталях внимание было уделено усовершенствованию моделирования; более точное чувство пропорции

проявляется в подгонке проемов к пространству сплошной стены, в то время как разделение этажей было выделено выступающими струнными рядами и таким образом, чтобы подчеркнуть важность второго этажа или *фортепианного номера*. Превосходная утонченность и логика расположения определили весь дизайн. Здание, по сути, отражает изменившиеся социальные условия и новое ментальное и эстетическое отношение к жизни, выработанное изучением классической литературы и произведений искусства.

Ка д'Оро—Вендрамини.—Теперь, если мы перенесем наш взгляд на Венецию и сравним фасады дворцов **Ка д'Оро** и **Вендрамини**, мы обнаружим большую разницу между ними и флорентийскими образцами. Ка д'Оро был возведен братьями Буон в пятнадцатом веке, что является напоминанием о том, как поздно готический стиль был продолжен в Венеции. "Вендрамини", великое достижение Пьетро Ломбардо в области домашней архитектуры, было завершено в 1481 году. Какой контраст оба представляют с "Риккарди"! Это выражение разных жизненных привычек. В обоих венецианских зданиях присутствует намек на большую социальную защищенность, более свободное общение с внешним миром и менее стесненное времяпрепровождение на свежем воздухе. Из широких окон отеля Vendramini доносится приветственный звук. И хотя аркадами лоджия Дистенблизкими петрохимическими в Ка-д'Оро были заменены в Vendramini на балкон в основные истории и исчезли прежде, изменение означает более яркое освещение интерьера.

Следует отметить, что дизайн Ca d'Oro неполон. Нужно представить слева крыло, подобное тому, что справа. Скопление проемов в центре фасада, вместо их равномерного распределения по всему фасаду, было характерно для венецианских дворцов. Это заметно, хотя и в менее выраженной форме, в расположении фасадов Вендрамини. Еще одной венецианской особенностью является ограничение красоты дизайна главным фасадом. Даже когда одна сторона примыкала к другому каналу или саду, стены были отделаны штукатуркой вместо мрамора; украшения были опущены и, что хуже всего, не был продолжен даже карниз. Эти ограничения нарушают целостность дизайна и серьезно умаляют его достоинства. Этот факт еще более очевиден в случае с Вендрамини, поскольку к этому времени горизонтальные элементы фасада приобрели определенное конструктивное значение, и неспособность продолжить их по бокам выдает безразличие к логике дизайна.

Фасад Вендрамини больше не *однотонный* (без колонн), как у Риккарди, за исключением оконных колонн. Адаптация классических деталей зашла так далеко, что пилястры появились в качестве декоративных элементов на первом этаже, а зацепленные колонны - на верхнем; оправдание их появлению было предложено прикреплением их капителей к струнным рядам и карнизу. Это устройство было заимствовано из примера римских зданий, в которых греческое соотношение вертикальных и горизонтальных элементов было перенесено из элемента конструкции в элемент чисто дизайна. Кроме того, в то время как окна Вендрамини напоминают о характере *аркадного* типа, они продвинулись к *ордерному* типу, когда проемы обрамлены пилястрами или колоннами. Таким образом, этот дизайн воплощает в себе более или менее все изменения, которые ранний Ренессанс внес в светские здания.

Вендрамини—Канцеллария.—Однако, сравнивая **Вендрамини** с адаптацией Браманте классических деталей, как показано, например, в **Палаццо делла Канцеллария**, мы можем видеть, насколько это далеко по ощущениям от постановок полностью развитого Возрождения. К последнему времени (1505 г.) пицца, полученная от древних, была переварена и ассимилирована. Антиквариат не только способствовал, но и в своей возрожденной форме становился частью духа времени. Архитектура все больше отождествлялась с культурой, которая быстро теряла свое свежее итальянское вдохновение в безоговорочном восхищении и имитации того, что было античным и языческим.

По сравнению с Вендрамини или даже более строгим Риккарди, Канцеллария демонстрирует точность стиля, довольно близкую к формализму. Дизайн является результатом не столько

вдохновенного изобретения, сколько научной адаптации. Это может показаться, особенно на первый взгляд, холодным, безжизненным, даже педантичным; и только после того, как вы изучите дизайн в некоторых деталях и осознаете утонченность чувства и вкуса, связанные с отношением частей к целому, вы будете в настроении признать его притязания на восхищение.

Фасад построен из блоков травертина, взятых из Колизея, поскольку, несмотря на свое почтение к античности, итальянцы эпохи Возрождения были склонны к вандализму: грабили Петра, чтобы заплатить Павлу. Порядок коринфских пилястр с ярко выраженными карнизами и струнными рядами украшает верхние этажи, в которых также введено новое расположение попеременно узких и широких проемов, контраст которых тонко уравнивается оконными проемами. Обращает на себя внимание разнообразие, достигаемое чередованием квадратных и круглых окон с верхушками, а также их распределение, подчеркивающее относительную важность нескольких этажей. В окнах *piano nobile* эффект круглых светильников усиливается благодаря прямоугольной раме, образованной пилястрами, украшенными арабесками, в то время как верхняя часть включает шпандрели, обрамленные одной большой розеткой и увенчанные карнизом изящных пропорций.

Канцеллария—Фарнезе.— Интересно сравнить официальную **Канцелларию** с известным отечественным образцом, **Палаццо Фарнезе**. Последняя датируется 1530-1546 годами, когда фасад, спроектированный Сангалло, как говорят, при содействии Виньола, был завершен Микеланджело. Его вкладом стал карниз, который своей смелостью проекции и богатством деталей искупает сравнительную монотонность равномерно расположенных окон и повторяющихся обрамлений. Однако именно двор этого дворца, считающийся самым внушительным в Италии, предъявляет наибольшие претензии на изысканность, и здесь два нижних этажа, возведенных Сангалло, превосходят по свободе дизайна, а также по достоинству более тесный и переполненный верхний, который был пристроен Микеланджело.

Дворцы Капитолия.— Последний несколькими годами ранее, а именно в 1540 году, начал возведение **дворцов Капитолия**, проекта, обрамляющего три стороны квадрата, правую и левую из которых занимают соответственно **Палаццо Консерватории** и **Капитолийский музей**, оба завершены в 1542 году, в то время как в центре, законченном в 1563 году, за год до смерти Микеланджело, находится **Палаццо Сенатори**.

В этих фасадах проявляется новаторство в виде пилястр, пронесенных через два верхних этажа. Этот акцент на вертикальных линиях противоречит внутреннему разделению здания на этажи и идет в жертву горизонтальным линиям фасада. Последние разделены на балконы, в то время как на внутреннее разделение лишь намекают окна. Но Микеланджело с дерзостью гения отверг уместность деталей и даже логику структуры, как он был склонен делать и в своей скульптуре — вспомните лежащие фигуры на гробницах Медичи — ради, как мы бы сказали сегодня, более грандиозного и впечатляющего синтеза. Одним словом, он пожертвовал частями ради целого; и чтобы обеспечить впечатляющую целостность, связывает пилястры наверху антаблементом, который включает в себя смело выступающий карниз и дополнительно подчеркивается венчающей его балюстрадой. За исключением того, что карниз заменяет фронтоны, принцип дизайна практически аналогичен римскому храму, отклоненному от своего назначения и грубо приспособленному к новым условиям. Можно сказать, что в руках Микеланджело цель оправдывала средства, но этот прием игнорирования внутренних потребностей строительства в пользу произвольного внешнего дизайна стал прецедентом, который во многом способствовал упадку стиля Возрождения. И все же, в конце концов, это было лишь доведение до деструктивно-логического завершения использования классических ордеров в качестве элементов не конструктивного, а чисто декоративного дизайна.

Мы уже отмечали в случае с готической архитектурой, что ее упадок проявлялся в чрезмерном изобилии декоративных деталей, и аналогичная тенденция наблюдается в эпохе Возрождения. Большая часть ответственности за изменения возложена на Сансовино. В то время как

Микеланджело увеличил декоративность, венецианский архитектор доработал ее. В качестве примера можно привести его фасад **Библиотеки Сан-Марко**.

Дворцы Капитолия —Библиотека Святого Марка.—Если мы сравним Библиотеку с **Дворцами Капитолия**, мы обнаружим несколько важных отличий. В венецианском здании разделение интерьера обозначено четкими горизонтальными линиями; и последние, а также глубокие проемы аркады и окон создают эффект глубины тени, который в сочетании с освещенными поверхностями приводит к большому разнообразию и богатству. Именно эти качества, которые также являются элементами дизайна эллинских и римских храмов, Микеланджело утратил или отбросил в своей адаптации. По контрасту либо с храмом, либо с Библиотекой Сансовино, дворцы Капитолия, какими бы грандиозными они ни были, кажутся простыми и тесными, им не хватает структурной жизнеспособности. Сансовино внес энергию в свой дизайн, увеличив выступ своих больших и малых колонн и используя последние парами; также придав соответствующий выступ всем декоративным деталям и внедрив скульптурные фигуры в шпангоуты арок и фриз.

Принцип его замысла, сформулированный в обычных терминах, заключался в следующем: если такие-то вещи хороши, чем больше их будет, тем лучше. Это был принцип, который вполне мог бы свидетельствовать о любви венецианцев к пышности и показухе. У Сансовино было достаточно вкуса, чтобы знать, как далеко зайти в разработке; но в руках последующих архитекторов его сдержанность сменилась вседозволенностью, разнообразие выродилось в суетливость, а проработка стала экстравагантностью.

Дворец Пезаро.—Эти недостатки заметны во дворце Пезаро (1650-1680) работы Лонгены, произведении в духе венецианского рококо и ни в коем случае не являющемся экстремальным примером. Ибо он сохраняет определенное достоинство массы, несмотря на то, что перегружен орнаментом, который придает ему эффект хитрости и беспокойства. И последнее, следует отметить, отчасти связано с распространенным в течение длительного времени устройством проведения горизонтальной лепнины вокруг выступающей капители зацепленной колонны или пилястры. Заимствованный из римского обихода, он представляет собой элемент декора, который стремится превратить контрастирующую тишину горизонтальных линий в неровное нарушение порядка. Этот дворец, однако, может претендовать на то отличие, что наложенные друг на друга ордера продолжают пилястрами вместо колонн вдоль фасада, примыкающего к боковому каналу.

ЦЕРКОВНЫЕ ЗДАНИЯ

Теперь мы должны проследить развитие стиля Ренессанс по мере того, как он влиял на церковную архитектуру. Восторженные защитники готической архитектуры, такие как Ральф Адамс Крам в своей вдохновенной небольшой книге “Готические поиски”, утверждают, что, хотя готическая архитектура развивалась Церковью и мирянами под влиянием общей веры и определялась во всех своих существенных деталях символикой христианской религии и требованиями христианского богослужения, изменение, произведенное Эпохой Возрождения, было возвратом к архитектурным типам язычества. Церковная архитектура эпохи Возрождения не развивалась; она была сформулирована на основе прецедентов, которые были прямой противоположностью христианству и христианскому богослужению; происходила либо из храмов, построенных после того, как вера даже в языческую религию ослабла или вымерла, либо из типов светской архитектуры, таких как бани, базилики и триумфальные арки. Следовательно, это было ложно в принципе, нелогично и фактически неискренне.

Трудно не согласиться с этой критикой; тем более, что общеизвестно, что стиль Возрождения был разработан священнослужителями и мирянами, которые, хотя и терпимо относились к традиционной религии — “Если мы сами не благочестивы”, как сказал папа Юлий II, “почему мы должны препятствовать тому, чтобы люди были такими?” — были в своих собственных вкусах, убеждениях и образе жизни заведомо языческими. Соответственно, в церковной архитектуре

эпохи Возрождения воплощены не устремления души, восходящая уверенность веры, стремление духа за пределы плоти; но, во все большей степени, гордость интеллектом, гордость жизнью и удовлетворение чувств в церемониальном проявлении.

С. Спирито—С. Андреа.— Сравним сначала церковь **Святого Спирито** Брунеллески в **Флоренции** (1476) с **церковью Святого Андреа** Альберти в **Мантуе** (1512). Профессор Флетчер указывает на тесную аналогию между первой и романской церковью Апостолов, возведенной во Флоренции в девятом веке. По сути, он представляет собой возврат к чертам тосканского романского стиля — сводчатым проходам, плоскому потолку над нефом, возвышающемуся над высоким этажом и проходами. Однако для поддержки низкого купола над переходом Брунеллески возродил византийскую систему подвесных механизмов, которые отныне использовались во всех куполах эпохи Возрождения. Классическое влияние в основном проявляется в деталях колонн, которые представляют собой, вероятно, первый пример фрагментов антаблемента, размещенных на капителях для поддержания пружины арок.

Дизайн Альберти, с другой стороны, безусловно, является адаптацией римского стиля, за исключением купола, который поддерживается подвесными механизмами и поднимается на барабане. Но последний принимает классическую форму перистилия с колоннами, увенчанного антаблементом. Крыша нефа имеет бочкообразные своды и кессоны на римский манер и вытекает непосредственно из антаблемента, который опирается на опоры, украшенные зубчатыми пилястрами коринфского ордера. Фасад крыльца является основой всего дизайна, являясь адаптацией римской триумфальной арки в Мантуе. Соответственно, он состоит из четырех коринфских зацепленных колонн, установленных на пьедесталах в римском стиле и поддерживающих антаблемент и фронтон. Три промежуточных пространства заняты дверями, над каждой из боковых — окно над окном, в то время как центральная дверь обрамлена двумя колоннами, которые поддерживают карниз и арку, обрамляющие люнет. Если ученик сравнит его с главным порталом какой-нибудь готической или романской церкви, он обнаружит поучительную разницу.

Il Gesu—S. Giorgio Maggiore.—Вот еще одно сравнение фасадов церквей эпохи Возрождения: - иезуитская церковь в Риме, **Иль Джезу** (1568) и **Сан—Джорджо Маджоре** в Венеции (1560). Первая принадлежит кисти Виньола; вторая была воздвигнута Скамоцци, учеником Палладио. Но Палладио спроектировал остальную часть церкви и, поскольку фасад был построен при его жизни, возможно, имел большее или меньшее отношение к ее дизайну. Во всяком случае, в палладианской манере.

И Палладио, и Виньола были ярко выраженными классицистами, и все же они внесли свой вклад в упадок стиля Возрождения. Это правда, что собственный стиль Палладио отличался подчеркнутой строгостью; обратите внимание на нынешний фасад, который представляет собой строго формальное применение колонн, антаблементов и фронтонов. Но это включает в себя особенность, которая легко поддается экстравагантному использованию, а именно, акцент на колоссальных колоннах. Дизайн Виньола, с другой стороны, характеризуется умножением и проработкой деталей, которые его чувство классической уместности удерживало в определенных рамках, но которые менее утонченный вкус мог бы легко низвести до чрезмерной вычурности.

И действительно, оба этих фасада отличаются определенной претенциозностью. Они претендуют на то, что их навязывают методами, которые на самом деле являются притворством. Ибо ни один из проектов не вырос из потребностей и обстоятельств здания. Каждый из них представляет собой произвольный импорт чужеродных ингредиентов, собранных по кусочкам в соответствии с принципами стиля, который был разработан для других целей и условий. Каждый замысел ложен по своим мотивам и надуманен в применении принципов; и, поскольку ложь порождает ложь, они должны разделить ответственность за вопиющее проявление надуманного и претенциозного обмана, который со временем стал результатом этого.

И уже в обоих этих дизайнах имитация старины приводит к холодному и жесткому формализму. Сравните, например, фасад Виньола с фасадом в тоскано-романском стиле, например, Пизанского собора. Архитекторы последнего позаимствовали у римлян использование накладных аркад из арок и колонн; но использовали устройство откровенно как декоративную обшивку, подчиненную по масштабу конструктивной массе, и сохранили богатую простоту эффекта повторением того же декоративного мотива.

Виньола, однако, относился к своей оболочке так, как будто она имела реальное конструктивное значение; и, более того, умножал мотивы. Большие спаренные колонны, установленные на ножках талей, поддерживали антаблемент, карниз которого становится опорой для другой серии больших спаренных колонн, которые великолепно демонстрируют поддержку небольшого фронтона. Сравнивая этот пример эпохи Возрождения с пизанским, можно вспомнить случай в цирке. Сначала появляется артист, который с восхитительной ловкостью и изяществом удерживает несколько шариков, легко перемещающихся в воздухе. За ним следует другой, который, приняв позу Атланта, поддерживающего мир, работает с пушечным ядром, которое, когда его наконец отбрасывают в сторону, оказывается не тяжелее футбольного мяча.

Едва ли менее нелепым является палладианский дизайн с его колоссальным каркасом из колонн, антаблемента и фронтона и ничтожными размерами дверного проема и окон. А затем грандиозность сломанного фронтона, две части которого образуют переднюю часть ряда боковых часовен, обрамляющих внутреннюю часть нефа. Конечно, здесь присутствует своего рода бездушная логика. Фронтон - это конец наклонной крыши; следовательно, если крышу разделить на две части, почему бы не разделить фронтон? Но как быть со вкусом, который, как мы видели, всегда сдерживал логику греков? Мог ли греческий вкус смириться с разделением пополам небольшого дизайна храма и чванливым вторжением между ними гигантского дизайна и убедить себя, что доминирование последнего создает гармонию отношений?

Церковь Святого Петра

Кульминационным достижением итальянского Возрождения стала новая церковь **Святого Петра**, возведение которой, датируемое примерно с 1506 по 1626 год, охватывает весь период расцвета и упадка классического движения в Риме.

Первоначальный план, изложенный Браманте, представлял собой греческий крест, состоящий, то есть, из четырех равных частей. Исходя из этого, он предложил спроектировать здание, которое должно было объединить три больших зала с бочкообразными сводами базилики Константина с куполом Пантеона. В 1514 году, за год до смерти Браманте, Сангалло Старший, Рафаэль и фра Джоконда да Верона были связаны с этой работой; но преклонный возраст первого и третьего, а также увлеченность Рафаэля живописью и его ранняя смерть привели к тому, что мало что удалось сделать.

Тем временем возникли разногласия относительно того, каким должен быть план - греческим или латинским крестом. Строительство продолжалось под руководством Сангалло Младшего и Перуцци, пока в 1546 году к Микеланджело не обратились с просьбой. Он спас план местности Браманте, укрепил опоры, которые последний начал строить на перекрестке, сделал чертежи и деревянную модель купола вплоть до фонаря и фактически завершил возведение барабана.

Его сменил Виньола, который добавил четыре купола вокруг купола. Сам купол был построен по модели Микеланджело и дополнен фонарем (1585-1590) работы Джакомо делла Порта и Фонтана.

В 1605-1612 годах по просьбе Павла V Карло Мадерна удлинил неф, образовав латинский крест вместо греческого, и возвел фасад.

Наконец, между 1629 и 1667 годами Бернини построил бронзовый балдахин и украсил интерьер скульптурой, завершив внешний эффект колоннадами, окружающими площадь.

Легко крупнейших в мире церковь Святого Петра сравниваются с другими крупными церквями следующим образом, фигуры, представляющие квадратных метров площадь в круглых цифрах: **С. Петра**, 18,000; **Севиля**, 13,000; **Милан**, 10,000; **С. Павла, Лондон**, 9000; **С. София**, 8000; **Кельн**, 7000. Внутренние размеры собора Святого Петра составляют примерно 205 ярдов в длину; неф имеет высоту 150 футов и ширину 87 футов (те же размеры, что и у большого зала Константиновской базилики). Высота купола от тротуара до вершины фонаря составляет 403 фута, крест добавляет еще 30; в то время как диаметр составляет 138 футов, что примерно на пять футов меньше, чем у купола Пантеона.

Удлинение нефа на три пролета нарушило симметрию массы, задуманную Браманте и Микеланджело, к тому же нарушило внешний вид купола, который виден только издали. Восточный фасад (поскольку собор Святого Петра меняет обычную ориентацию с запада на восток), при всей своей масштабности, не впечатляет. Его расширение за пределы самого здания с обеих сторон еще больше подчеркивает сравнительно скромный масштаб портала. Но масштабом, как правило, жертвуют как снаружи, так и внутри собора Святого Петра. Эксперты объясняют это изменением дизайна, внесенным Микеланджело.

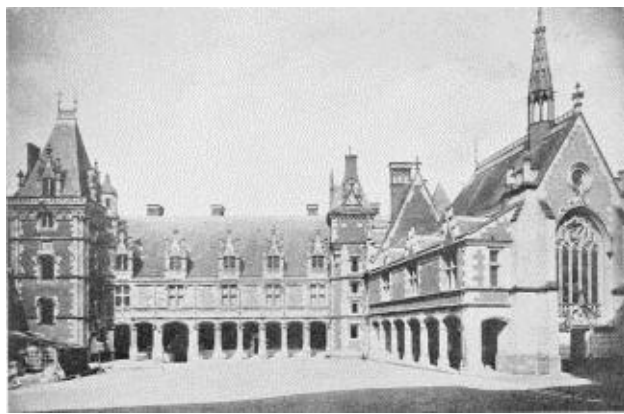
По замыслу Сангалло Младшего, фасады должны были состоять из наложенных друг на друга ордеров, вместо которых Микеланджело заменил свою схему дворцов Капитолия — единый колоссальный ордер, увенчанный аттиком. Таким образом, он приобрел достоинство за счет масштаба; ибо, хотя огромные пилястры имеют высоту восемьдесят семь футов, они выглядят намного меньше, в то время как окна между ними, каждое высотой в двадцать футов, производят впечатление примерно вдвое меньших размеров. Такое же кажущееся уменьшение размеров наблюдается в опорах и зацепленных колоннах нефа, которые на самом деле достигают вершины антаблемента в сто футов. И это потребовало соответствующего увеличения размеров скульптурных фигур на шпандрелях, высота которых составляет двадцать футов, что еще больше усилило ощущение высоты.

Самой благородной особенностью интерьера является великолепный бочкообразный свод нефа, в то время как непревзойденное величие всего здания заключается в куполе работы Микеланджело.

Как и у Брунеллески, он имеет внутреннюю и внешнюю оболочки и построен на шестнадцати ребрах, которые, однако, все видны изнутри. Главное отличие заключается в возвышении купола и барабана на втором, более высоком барабане, состоящем из соединенных коринфских колонн и промежуточных окон. Этот дизайн был адаптацией тех, что были сделаны Браманте и Сангалло Младшим. Первый предложил перистиль с колоннами; второй - с двумя барабанами; и Микеланджело фактически объединил их. Но при этом он придумал новые пропорции между вертикальными частями барабана и изгибом купола, которые придают его дизайну не только величественность, но и легкость и воздушность.

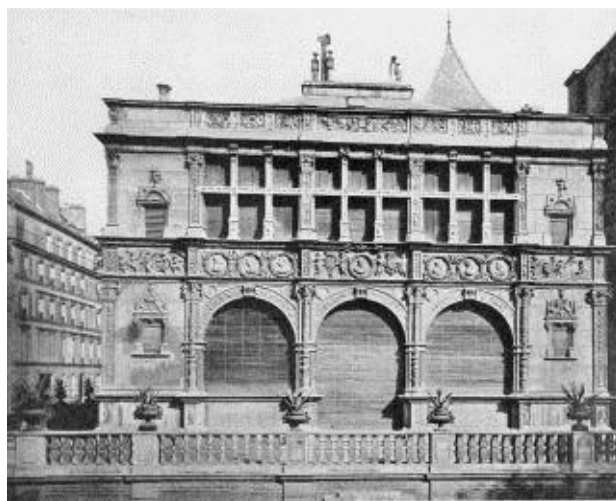
Собор Святого Петра действительно, несмотря на большую экстравагантность, безвкусицу и показную роскошь, созданную Бернини и другими, остается грандиозным памятником гению Микеланджело и Браманте и гению итальянского Возрождения. Это подходящий символ эпохи, которая постепенно утратила связь с тонкостями духа и стала поклоняться величию, силе и помпезности; которая практически отвергла христианство ради язычества.

Между тем самой благородной чертой итальянского гения было его преклонение перед красотой и силой. Творческий потенциал итальянцев проявлялся в их необычайной чувствительности ко всем формам красоты в видимом мире; и в мире интеллектуальных представлений, и в их удивительной способности переводить свои впечатления от красоты в формы эквивалентной утонченности. Соответственно, современный исследователь посещает церкви, чтобы насладиться сокровищами изображенных алтарных частей, скульптурных надгробий, кафедр, чудесами работы из металла в ширмах и священных сосудах, чудесами изысканного мастерства в предметах, слишком многочисленных, чтобы их упоминать. **Сикстинская капелла** привлекает его фресками Микеланджело, **строфическими** покоем Рафаэля и прилегающей **лоджией** с его иллюстрированной Библией. Опять же, именно фрески Рафаэля привели его на **виллу Фарнезина**, в то время как многие другие виллы сегодня очаровывают красотой своих садов и террас, фонтанов, каскадов и прудов с рыбками, тенистых аллей и гротов. Во многих отношениях именно элементы архитектуры итальянского Возрождения, а также сама архитектура вызывают восхищение и несут в себе послание для нас самих.



CHÂTEAU DE BLOIS

Готическая часть, построенная Людовиком XII. [Стр. 379](#)



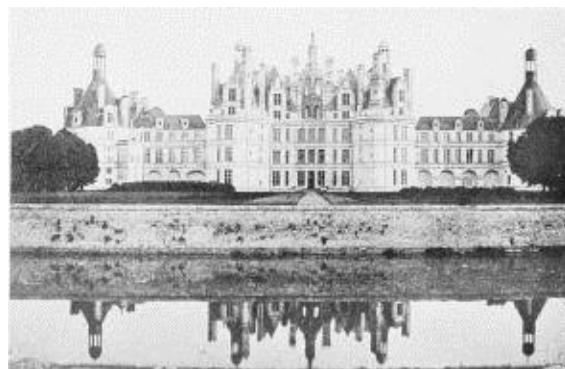
MAISON FRANÇOIS I. PARIS

Построен в 1527 году. Обратите внимание на необычный размер окон, а также на богатство промежуточных пилястр. [Стр. 380](#)



CHÂTEAU DE BLOIS

Часть, добавленная Франциском I, с изображением лестничной башни. [Стр. 380](#)



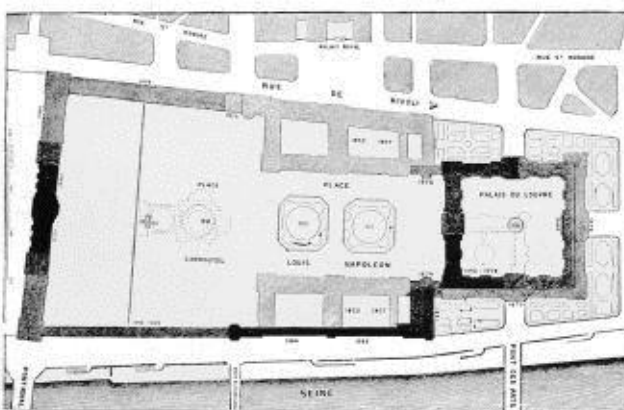
CHÂTEAU DE CHAMBORD

Период Франциска I. [С. 380](#)



ЛЮКСЕМБУРГСКИЙ ДВОРЕЦ

Воздвигнут в честь Марии де Медичи, жены Генриха IV; автор - Саломон де Броссе. С. [386](#)



ПЛАН, ПОКАЗЫВАЮЩИЙ РОСТ ЛУВРА

С Первоначальной части, возведенной Пьером Леско — Левого нижнего угла Темного четырехугольника справа от Плана.

Стр. 382, И ДАЛЕЕ.



PAVILLON DE L'HORLOGE, LOUVRE

Крыло справа, оригинальная деталь Пьера Леско. Павильон и левое крыло работы Лемерсье (Людовик XIII). СТР. 384, 385

ГЛАВА IV

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ Во ФРАНЦИИ

1. *Ранний Ренессанс*. Правление Карла VIII, Людовика XII и Франциска I (1483-1547).
2. *Продвинутый Ренессанс*. Генрих II, Франциск II, Карл IX и Генрих III (1547-1589).
3. Классический период. Генрих IV, Людовик XIII и Людовик XIV (1589-1715).
4. *Рококо*. Регентство и Людовик XI (1715-1774).

К середине XV века торговые отношения с Италией и количество итальянских священнослужителей, имеющих бенефиции во Франции, вызвали устойчивый приток итальянского влияния, которое усилилось из-за военного вмешательства Карла VIII, Людовика XII и Франциска I в политику Италии. Практическим результатом этих в остальном катастрофических экспедиций стало вторжение итальянской культуры во Францию.

Итальянская культура.—Она положила начало новой эре интеллектуальной деятельности и способствовала новой утонченности вкуса и социальных условий. Ее самые ранние результаты типичны для карьеры Франциска I. Ни один французский король до него не получал столь либерального образования. Под просвещенной опекой своей матери, Луизы Савойской, он рано выучился латыни, итальянскому и испанскому языкам, разделяя занятия со своей одаренной сестрой Маргаритой, впоследствии королевой Наварры, покровительницей литературы и самой автором “Гептамерона”, сборника историй, рассказывание которых, как предполагалось, растянется на семь дней и будет построено по стилю “Декамерона” Боккаччо. Франциск также играл роль мецената, окружая себя литераторами и художниками; но, поощряя визиты итальянских художников, он не меньше стремился поощрять местные таланты. Показательным примером является его покровительство Клеману Маро, первому великому поэту французского Возрождения, и, в соответствии с этим *характером любви* к таланту коренных жителей, несмотря на его любовь ко всему итальянскому, он нанимал французских архитекторов, причем услуги иностранных художников использовались главным образом для создания скульптурных и живописных украшений.

К середине пятнадцатого века великая эпоха церковного строительства была исчерпана. Потребности населения в местах отправления культа были полностью удовлетворены; профессия архитектора перешла от священнослужителей к мирянам, которые в том, что касалось церковной работы, были заняты украшением существующих церквей алтарным убранством, ширмами, кафедрами, шрифтами, гробницами и так далее, в чем свободно использовалось новаторское мастерство итальянского мастера.

Экскурсионная школа.—Таким образом, в результате итальянского влияния выросла новая школа французской скульптуры, центр которой находился в Туре, городе, в тот период особенно облюбованном королями Франции. Гением этой “Школы Тура” был Мишель Коломб, чье искусство представляло собой смесь итальянской утонченности и готической энергии; и именно это сочетание качеств характеризовало архитектуру раннего французского Возрождения. Он тоже был сосредоточен в Туре и расцвел по всей провинции Турень. Ибо отличительной чертой французской придворной жизни того периода было то, что она избегала стесненных условий городской среды и наслаждалась удовольствиями сельской жизни. Соответственно, архитектурными памятниками раннего французского Возрождения являются в основном королевские и благородные замки, населяющие Турень, особенно по берегам рек Луара и Шер.

Châteaux.—Поскольку условия были настолько местными и, по сути, являлись выражением французской идеи жизни, модель итальянского дворца — продукт в первую очередь потребностей и условий городской жизни — не могла быть применена непосредственно, в то время как логика французского гения, работавшего в то время свободно, исключала попытки пойти на компромисс с имитацией. Таким образом, замки раннего французского Возрождения сохраняют структурный характер готического феодального замка, но модифицируют его в соответствии с итальянскими изысками, переходя от военного наступательного и оборонительного назначения к элегантной и

роскошной жизни. Следовательно, отличительной чертой этих французских замков является их живописность и степень их участия в естественной картине.

Вместо единства эффекта, присущего итальянскому дворцу, полностью охватывающему его кортилию, они сохранили готическую характеристику разнообразия в единстве; их обширные и непохожие друг на друга фасады сгруппированы вокруг просторного внутреннего двора и составлены таким образом, чтобы создавать разнообразные эффекты с разных точек обзора пейзажа.

Одна сторона двора была занята сетчатой стеной без окон, вдоль которой с внутренней стороны тянулась колоннада, в то время как центр был прорезан большими крытыми воротами, открывавшими *порт-кошер*. По бокам внутреннего двора располагались здания, предназначенные для размещения прислуги и различных офисов, связанных с домашней жизнью и развлечениями на свежем воздухе, в то время как на четвертой стороне, обращенной ко входу, располагалось главное здание, предназначенное для занятий семьи и развлечения гостей. Главное архитектурное отличие этой главной части было сохранено за ее внешним фасадом, где она примыкала к террасе, которая сообщалась с аллеями, цветниками и прудами с рыбками в официально разбитых садах и открывала вид на окружающий парк.

В этой адаптации плана готической крепости к удобствам и удовольствиям загородного дворца некоторые старые архитектурные особенности были сохранены, но изменены в декоративных целях. Таким образом, ворота были квадратными и массивными, отдаленно напоминая по внешнему виду крепость-донжон; тем более что круглые башни, построенные, однако, с квадратными стенами внутри, выступали под углами. Углы внешних фасадов также были украшены подобными башнями, которые сохраняли живописный контраст с прямыми линиями промежуточной каменной кладки, а также открывали из окон разнообразные виды на окрестности. Сами машикулы, которые ранее нависали над стенами, теперь превратились в декоративный мотив в виде маленьких арок на карнизах, а зубчатые стены уступили место балюстрадам. Далее большой зал был заменен парадными апартаментами, которые, как и в итальянском дворце, занимали второй этаж или *бельэтаж*.

Между тем, венцом дворцов раннего Возрождения были высокие крыши, увенчанные в случае башенками с фонарями или жалюзи, и повсюду оживленные высокими украшенными дымоходами и повторяющимися слуховыми окнами в рамах с богатой резьбой. Фактически, именно в обработке крыш французские архитекторы в основном сохранили готическую тенденцию к вертикальности; и, соответственно, именно в постепенном опускании крыш и подчеркивании горизонтальных черт фасадов они продемонстрировали постепенное обращение к итальянским влияниям.

И по сей день эти замки Турени, утопающие в красоте окружающей природы, тихо отражающейся в поверхности реки, по-прежнему свидетельствуют об энергии и свежести галльского гения на заре его освоения итальянских изысков. Небольшое усилие воображения, которому, возможно, помогут такие картины, как картины Эжена Изабе, может воссоздать в воображении великолепие и живость сцены, когда террасы соперничали с парт-рорами в их цветении, когда придворные мужчины и женщины в бравурных нарядах из импортного итальянского бархата и парчи элегантно расслаблялись или собирались группой, чтобы послушать последний *шансон* поэта, в то время как активность внутреннего двора с его постоянным приходом и уходом слуг в красновато-коричневых и зеленых одеждах была довольно оживленной. Появление или отбытие блестящей кавалькады охотников с ястребами и гончими придает ему еще более веселый вид.

Château de Gaillon.—Одним из самых ранних замков, ознаменовавших переход от готики к ренессансу, был замок Гайон, построенный для гастролера, кардинала Жоржа Амбуазского, однако не в Турени, а в окрестностях Руана. От него сохранились лишь фрагменты, которые

сейчас хранятся в Школе изящных искусств в Париже; но в свое время это был шедевр руанской школы, которая предшествовала Турской как процветающему центру искусства и литературы. По своей планировке он гораздо больше напоминал укрепленный замок, имея, среди прочих оборонительных деталей, ров и подъемный мост.

Château de Blois.— Между тем, сохранившимся примером переходного периода и раннего Возрождения является **замок Блуа**, первый из королевских дворцов, строительство которого было начато Карлом XII и завершено Франциском I. Более ранний фасад все еще безошибочно готический; арки колоннады представляют собой плоские сегменты, характерные для позднего периода; стержни колонн прикреплены к опорам, которые укрепляют верхние стены и переходят в карниз; на окнах все еще есть каменные стойки и фрамуги, а дизайн и декоративные детали мансардных окон выполнены в чисто готическом стиле.

С другой стороны, орнамент мансардных окон на фасаде Франциска I, как и другие декоративные детали, выполнен в итальянском стиле. Карнизу была придана более выраженная декоративная обработка; он имеет более смелый выступ, и, хотя представлены старые машикулы, они превращены в чисто декоративный мотив. Кроме того, хотя квадратные стоечные окна все еще появляются, они обрамлены пилястрами и карнизом, а промежуточные участки сплошной стены обработаны как панели и украшены арабесками.

Самой прекрасной особенностью этого крыла является лестничная башня, которая занимает центр фасада со стороны, обращенной ко двору. Многоугольный в плане, он построен с четырьмя большими опорами, простирающимися от земли до карниза, к которому прикреплены поднимающиеся балюстрады. Все здание в целом великолепно готично по своему конструктивному исполнению, а также по характеру ниш с балдахинами; но сам орнамент относится к эпохе Возрождения и, вероятно, был выполнен итальянскими художниками. Декоративным мотивом резьбы на балюстрадах является монограмма короля “F”, переплетенная с его эмблемой - Саламандрой.

Замок Шамбор.—Еще одна знаменитая лестница находится в **замке Шамбор**, дворце, который в других отношениях также обладает наиболее интересными особенностями. Он был возведен Франциском I (1526), вероятно, как охотничий домик, и архитектор Пьер К. Непве более тщательно, чем обычно, придерживался плана феодальной крепости. На месте ворот в центре защитной стены квадратное сооружение с угловыми башнями, круглыми снаружи, но квадратными внутри, выступает во внутренний двор на манер донжона-крепости. Однако его предназначение было не для обороны, а для церемониальных развлечений, поскольку внутри находятся четыре зала, поднятых на большую высоту и перекрытых бочкообразными сводами, в то время как центр плана занимает лестница.

Последний, построенный в каменной клетке, состоит из двойной винтовой лестницы, предназначенной соответственно для подъема и спуска. Он соединяется с небольшими комнатами в углах площади и в башенках и, наконец, с фонарем, с которого открывается великолепный вид на окружающую местность. Этот восьмиугольный в плане фонарь, являющийся венцом внешнего дизайна, возвышается над окружающими крышами, мансардными окнами и дымовыми трубами в виде двух ярусов аркад, заметно итальянских по своей системе пилястр и антаблементов. Они увенчаны куполообразной крышей, которая поддерживает замысловатый купол. В то время как линия неба, таким образом, представляет собой богато живописную путаницу, фасады сравнительно суровы и в упорядоченном повторении своих деталей отражают итальянское влияние. Это особенно заметно в ордерах коринфских пилястр, в общем акцентировании горизонтальных черт и в использовании круглых арок в аркадах. Между тем, единообразие фасадов освобождены от проектирования угловых башенок, и объявляяmirably утилизировать масс сплошной кладки, которая, помимо своей декоративной ценности служить практическое использование подкладок в интерьере камины.

Другими известными замками **Турени** являются **Бери, Шенонсо, Азэ-ле-Ридо и Амбуаз**. Затем наступил день, когда Франциск перенес свой двор в Париж, изменив таким образом арену архитектурной деятельности. В Фонтенбло возник сельский дворец, в Сен-Жермен-ан-Лэ - королевский замок, а начало было положено городскому дворцу Лувр.

Дворец Фонтенбло.—The **Дворец Фонтенбло** был построен в 1528 году архитектором Жилем ле Бретоном. Он соответствовал плану монастыря, который он заменил, так что его расположение отличается примечательной неправильностью. На дизайн фасадов, вероятно, повлияли Виньола и Серлио, которые были в числе художников, приглашенных Франциском I из Италии. Среди них были также художники Никколо дель Аббати, Иль Россо и Приматиччо, а также скульптор Бенвенуто Челлини, которые были наняты для оформления интерьера. Действительно, Фонтенбло знаменит скорее великолепием внутреннего убранства, особенно в Галерее Франсуа I и в Зале праздников, добавленном Генрихом II, а также Галереей Дианы и Галереей Серв Генриха IV, чем архитектурными изысками.

Лувр.—The **Лувр** был открыт в 1546 году, за год до смерти Франциска I. Дизайн был доверен французскому архитектору Пьеру Леско, но предполагается, что на него повлиял Серлио. Фактически, он демонстрирует заметно итальянский характер и знаменует начало продвинутой фазы французского Возрождения, связанной с правлениями Генриха II, Карла IX и Генриха III (1547-1589), в то время как последующие дополнения, сделанные во время правления Генриха IV, Людовика XIII и Людовика XIV, фиксируют продвижение зрелого Возрождения к периоду ярко выраженного классицизма. Соответственно, история Лувра является воплощением того, что подразумевало это развитие.

Первоначально дворец был спроектирован так, чтобы занимать сравнительно небольшую квадратную площадь, которую занимал готический укрепленный дворец Филиппа Августа, а части, выполненные Леско, составляют западный и южный фасады. Во времена правления Людовика XIII первоначальная площадь была увеличена вдвое, чтобы окружить нынешний двор так называемого “Старого Лувра”. Тем временем, при Карле IX, соседний дворец Тюильри был возведен архитектором Филибером де л'Орме для Екатерины Медичи; а чтобы соединить его с Лувром, вдоль берега Сены была построена длинная галерея, впоследствии достроенная Генрихом IV. Позже это было дополнено крыльями, образующими три стороны большого двора **площади Карусель**, который был закончен Наполеоном I. Тем временем Людовик XIV пристроил к **Старому Лувру** новый фасад, граничащий с Сеной, и, наконец, при Наполеоне III два крыла были спроектированы из Старого Лувра к северу и югу от площади Карусель, образовав то, что сейчас известно как **Новый Лувр**. В настоящее время единственное изменение от постепенно составленного таким образом плана состоит в утрате **Тюильри**, который был сожжен толпой коммуны в 1871 году.

Старый Лувр—Блуа.— Возвращаясь к оригинальному фасаду работы Пьера Леско, можно выгодно сравнить его как с более ранними, так и с более поздними фасадами Блуа. Дизайн лувра, как и более раннего Блуа, состоит из трех частей, но стал более унифицированным. Аркаду заменяют глубоко посаженные окна под круглыми арками; *бельэтаж* теперь представляет собой регулярное повторение окон с более близкими интервалами, а мансардные окна уступили место сплошному чердаку с последующим снижением наклона крыши. Опять же, при сравнении с более поздним фасадом Блуа, в фасаде Лувра отмечается исчезновение стоячков в окнах, их более узкая и высокая форма, а также итальянские детали их фронтонов. Особенно заметен более упрощенный и органичный эффект, созданный за счет сжатия четырех этажей старого дизайнера в виде трех очень тщательно сбалансированных секций. Однако под этим внешним видом скрывается настоящий четвертый этаж, представленный как мезонин между первым и вторым этажами. Это видно по окну в виде яблочка, или *œil de bœuf* Такое внешнее сочетание мезонина с первым этажом усиливает характер нижней части, создавая прочную основу для *интерьера*, который сам по себе эффектно подчеркивается особым оформлением окон.

И это единство дизайна еще больше усиливается смелым выступом антаблементов и карниза. Предложение о вертикальности было отвергнуто в результате откровенного принятия горизонтального мотива. Однако, чтобы это не привело к монотонности, галльское предпочтение разнообразию смягчило плоскостность фасадов, удвоив ширину оконных проемов на концах и в центре и придав им небольшой выступ. Вокруг этого антаблемента сломаны, в то время как используются двойные пилястры, а вершина заканчивается сегментарными фронтонами, которые переходят в непрерывную линию карниза и разгружают ее. Когда далее мы отмечаем, что в дополнение к коринфским и композитным пилястрам и другим резным деталям чисто итальянского дизайна, здесь есть статуи и многое другое, характеризующееся свободным, энергичным чувством французской скульптуры, работы, как говорят, Жана Гужона, мы понимаем, что даже продвинутая фаза французского Возрождения, по крайней мере, на ее ранней стадии, все еще отражает темперамент, заметно отличающийся от галльского.

Когда в царствование Людовика XIII было решено удвоить площадь двора Лувра, Жак Лемерсье, которому была поручена эта работа, возвел в качестве центральной детали удлиненного фасада **“Павильон Орлоге”**. Со стороны, обращенной на запад, он был дополнен еще одним павильоном, названным в честь знаменитого министра Генриха IV и Людовика XIII, **Павильоном Сюлли**. Ширина первого в два раза превышает ширину двойных выступающих проемов, и, продолжая чередование окон в *бельэтаже* и мансарде, в первом есть большое окно с круглым верхом. Кроме того, мансарду венчает этаж с тремя окнами, обрамленными двухфигурными кариатидами работы Жака Сарразена. Они поддерживают фронтон, над которым возвышается куполообразная крыша, разделенная четырьмя четко очерченными ребрами и заканчивающаяся балюстрадой - оформление павильонов, по сути, французское по своему характеру.

Это сродни тому типу конструкции крыши, который был назван в честь архитектора Франсуа Мансара или Mansard, который популяризировал его использование. Принцип заключается в замене непрерывного склона “бедром” или “бордюром”, а именно в соединении верхнего и нижнего склонов в виде тупого угла; форма конструкции, которая уменьшает внешнюю нагрузку на стены, направляя большую часть нагрузки на стойку, поддерживающую угол. При использовании на павильонах это придает им эффект башен.

Восточный фасад.—При Людовике XIV Старый Лувр был достроен за счет пристройки восточного фасада. Работа была поручена Бернини, который был гостем при дворе, но его проект был отклонен в пользу проекта, разработанного королевским врачом доктором Перро. Это потребовало еще одного удвоения размера плана за счет продолжения северного и южного фасадов. К счастью, в них сохранился стиль Леско, хотя для увеличения высоты восточного фасада был пристроен еще один этаж.

Последнее представляет собой полное принятие классического стиля, отражающего вкус того времени; и является таким оформлением, которое мог бы составить умный изучающий труды Виньолы. Его главной особенностью является колоссальный порядок соединенных коринфских колонн, образующих колоннаду, за которой скрываются стены здания. Однородность этого фасада в шестьсот футов нарушается выступами на концах и в центре, преобладание последнего утверждается фронтоном. Характер этого фасада повторяется на южном фасаде, выходящем на Сену, благодаря порядку колоссальных пилястр.

Люксембургский дворец.—Прежде чем перечислять другие примеры классицизма Людовика XIV, мы должны вернуться к примечательному образцу развитого Ренессанса, а именно к **Люксембургскому дворцу**, который был возведен в 1611 году Саломоном де Броссом для Марии де Медичи, жены Генриха IV. В соответствии с ее флорентийскими вкусами дизайн был основан на дизайне сада перед дворцом Питти, который отличается своими рустованными пилястрами. Но французский характер преобладает в плане, который представляет собой центральное главное здание или *корпус de logis*, окруженное крыльями, которые отходят назад и образуют стороны внутреннего двора, который отделен от улицы перегородкой с *воротами*. Кроме того, фасад сада

отчетливо напоминает французский по живописному разнообразию, создаваемому выступающими частями, которые образуют терминальные и центральные павильоны, увенчанные характерными крышами. Это дизайн со спокойной элегантной утонченностью.

Соответствующий выбор качества был продолжен в классическом стиле в **замке Мезон**, недалеко от **Сен-Жермен-ан-Ле**, Франсуа Мансаром и в купольной церкви Валь-де-Грас, Париж, по проекту того же **архитектора**, в которой ему помогал Лемерсье. Между тем племянник Мансара, Жюль Ардуэн Мансар, был связан с Левау в особой гордости Людовика XIV, **Версале**.

Версаль.—Этот огромный дворец одновременно отражает монархический дух того времени и стерильность классицизма. Колоссально претенциозный, поскольку общая длина садового фасада составляет тысячу триста двадцать футов, дизайн с его монотонным повторением порядков, едва смягчаемых скучными выступами, также монументально скучен. Он выходит фасадом на официальные сады с террасами и фонтанами, которые в своей великолепии являются памятником гению Ленотра. Внутреннее убранство дворца демонстрирует прискорбный вкус к расточительству, представленный в обильных и удручающе тяжелых рельефах, выполненных из позолоченного *папье-маше*, и дополненных великолепными полотнами Лебрена и его помощников.

Ж. Х. Мансар также спроектировал **Вандомскую площадь**, по четырем сторонам которой все дома расположены в едином порядке с колоссальными пилястрами, не соответствующими размерам площади и претенциозно неуместными. Ему тоже принадлежал дом ветеранов, **Отель инвалидов**.

Hôtel des Invalides.— Последнее обширно, но по-настоящему похоже на казарму, с утомительным повторением приказов; но славится величественным изяществом купола. Он венчает церковь в форме греческого креста, углы которой заполнены часовнями, так что весь план представляет собой квадрат. Внешний дизайн купола включает в себя высокий барабан, пронизанный окнами, между которыми выступают восемь соединенных колонн, образующих контрфорсы. Они заканчиваются резными карнизами, которые укрепляют меньший барабан с круглыми фонарями наверху. Отсюда проистекает купол; изящество его изгиба отражается в воздушном куполе, крыша которого вогнутыми изгибами переходит в парящую точку.

Несколько чрезмерная высота экстерьера требовала очень значительного уменьшения внутри, чтобы привести его в соответствие с остальным интерьером. Этого архитектор добился, соорудив под деревянной оболочкой внешнего купола два внутренних, средний и нижний, независимо построенных. Нижний, возвышающийся непосредственно над нижним барабаном, имеет большое круглое отверстие, через которое видны украшения, нарисованные на среднем куполе, который опирается на верхний барабан и освещается его окнами. Все сооружение держится на четырех больших опорах, которые, как и в соборе Святого Павла в Лондоне, пронизаны арочными проемами, ведущими, в случае дома инвалидов, в четыре угловые часовни.

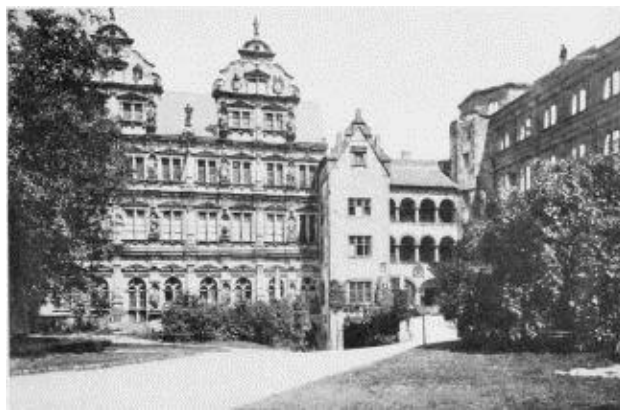
Другой пример тройного купола встречается в церкви **Святой Женеьевы**, более известной как **Пантеон**, на который мы будем ссылаться позже в связи с классическим возрождением, хотя его строительство, продолжавшееся с 1755 по 1781 год, занимало значительную часть периода рококо.

Рококо.— Рококо отмечено дальнейшим снижением к сухой и педантичной формальности в использовании орнаментов, что, однако, со временем привело к более разумному, хотя и не вдохновляющему, соблюдению принципов классического дизайна. Он изображен на фасаде, пристроенном к церкви **Святого Сульпиция** в 1755 году итальянцем Сервандони. Он включает в себя дорический портик, поддерживающий ионическую аркаду, над которой на концах возвышаются башенки в два яруса ордеров. Другие примеры, отмечающие конец правления Людовика XV, будут рассмотрены в следующей главе, посвященной возрождению классицизма.

Между тем стиль, известный как рококо, характерно проявляется во внутреннем убранстве. Они отражают изменение духа, произошедшее в придворной жизни со смертью Людовика XIV и

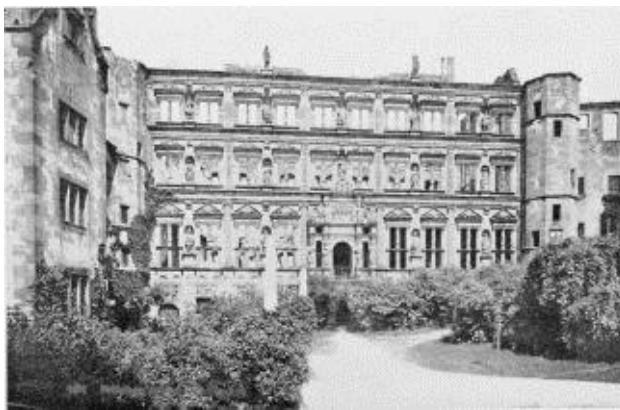
переходом герцога Орлеанского на пост регента во время несовершеннолетия Людовика XV. Старый король, находившийся под контролем мадам де Ментенон и своего духовника, стал мрачно религиозен; придворный дух, педантичный, как всегда, был тяжеловесно унылым. С наступлением Регентства все вернулось к легкости. Версаль был оставлен ради Люксембурга; строгая мода уступила место напудренным волосам и элегантности костюмов; строгий этикет был заменен веселым остроумием и галантностью; все, что было самого легкого в галльском темпераменте, выплеснулось искрящимся на поверхность. На призыв этого нового духа откликнулись декораторы. Орнамент из папье-маше заменили лепниной; его по-прежнему было много, но он больше не был тяжелым и гнетущим; он легким сиянием растекался по стенам, дверям и потолкам, демонстрируя изобилие декоративных изобретений в сочетаниях фигурных изгибов, завитков, раковин, листов, цветов и каменной кладки. Последний названный мотив (*рокка по-итальянски*) имеет сомнительное происхождение, приписываемое термину рококо.

Это был стиль, который характерно избегал прямых линий и, в целом, формальности расположения, отличающей классический орнамент. Соответственно, она попала под запрет классического Возрождения и всегда осуждается теми, чьи предпочтения являются классическими. И, несомненно, его свобода часто вырождалась в вседозволенность, а его изобилие становилось чрезмерным, особенно в руках немецких или испанских подражателей. Тем не менее, в лучшем случае, если рассматривать его как декорацию к костюмам и манерам того периода и как выражение общественного духа, он представлял собой нечто настолько жизненно соответствующее времени и месту своего создания, что заслуживает внимания студента. Подчиняясь импульсу, бесконечно более низкому, чем тот, который вдохновлял декораторов готики и раннего Возрождения, он, тем не менее, олицетворяет ту же плодотворность галльского творчества.



ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИЙ ЗАМОК

СПРАВА руины флигеля Генрихсбау, примыкающие к остаткам Старой готической части: крайний слева флигель Фридрихсбау (1601). [Стр. 394](#)



ДРУГОЙ ВИД На ГЕНРИХСБАУ



БРЕМЕНСКАЯ РАТУША

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ГОТИЧЕСКИЕ ОКНА С РЕНЕССАНСНЫМИ ФРОНТОНАМИ И ПРОМЕЖУТОЧНЫМИ “ГЕЙНАМИ”. [Стр. 395](#)



PELLERSHAUS, NÜREMBERG

РУСТОВАННАЯ КАМЕННАЯ КЛАДКА. [С. 395](#)



МЭРИЯ АНТВЕРПЕНА

[С. 406](#)



ЛЪЕЖ, СУД ДВОРЦА ПРАВОСУДИЯ

Готические своды и другие детали в сочетании с ренессансом. Обратите внимание на колонны в форме балясин; Капители, покрытые гротескными масками, фигурами и листвой. [Стр. 406](#)



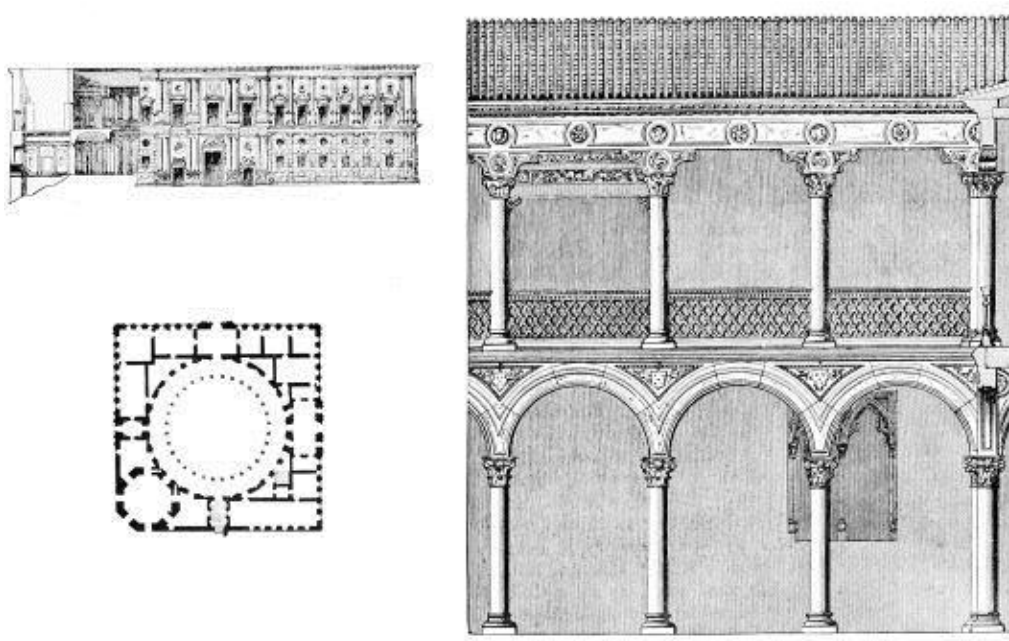
КОЛЛЕДЖ САНТА-КРУС, ВАЛЬЯДОЛИД

Лучший пример раннего Возрождения, Энрике де Эгас. [Стр. 399](#)



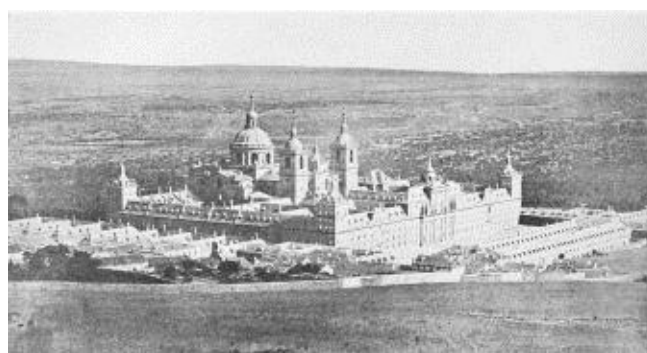
ДВОР КАСА - ДЕ - ЗАПОРТА

Обратите внимание на аркаду на втором этаже. [Стр. 400](#)

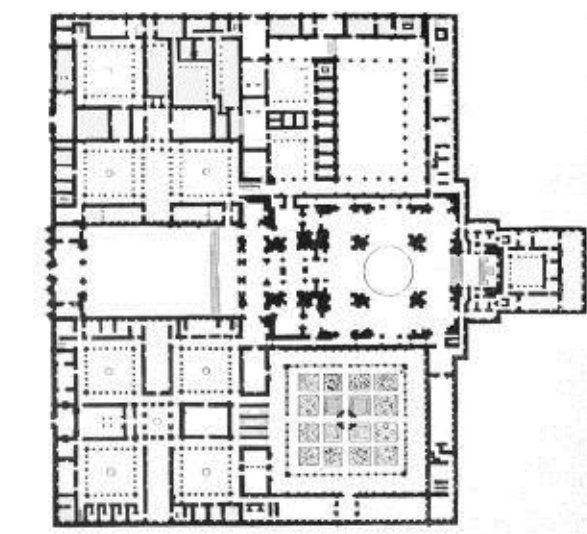


ВЫСОТА И ПЛАН
Незавершенного дворца Карла V в классическом стиле на территории Альгамбры.
С. [402](#)

ДВОР КОЛЛЕДЖА АЛЬКАЛА-ДЕ-
ХЕНЬЯРЕС
АЛОНСО ДЕ КОВАРРУБИАСА. С. [400](#)



ЭСКОРИАЛЬ
Дворец, монастырь и мавзолей. С. [403](#)



ПЛАН ЭСКОРИАЛЯ
Имитирующая решетку, на которой принял мученическую смерть Святой Лоуренс. Стр. [403](#)

ГЛАВА V

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ГЕРМАНИИ, НИДЕРЛАНДАХ И ИСПАНИИ

НЕСМОТРЯ НА тесные коммерческие отношения, которые такие города, как Аугсбург и Нюрембург, поддерживали с Северной Италией, особенно с Венецией, влияние эпохи Возрождения не производило особого впечатления на немецкую архитектуру примерно до середины XVI века. Однако оно появилось на картинах и гравюрах Дюрера и Буркмайра, а также в скульптуре Петера Вишера — как, например, на **могиле С. Себальда в Нюрембурге**. Но даже в архитектуре наблюдались признаки распространения итальянского вкуса: итальянские архитекторы были наняты для строительства замков, как в уже упомянутом случае с венецианцем Скамоцци в Праге. Это, однако, были лишь единичные случаи; по двум причинам, которые сговорились отложить общее движение: глубоко укоренившееся готическое чувство и политические условия.

Архитектура во многом зависит от условий социальной стабильности, способствующих богатству и легкости, а они были нарушены долгой борьбой Карла V за сокрушение знати, поддерживавшей протестантскую веру. Таким образом, только после того, как безопасность была установлена Аугсбургским миром в 1555 году, возобновилась широкомасштабная архитектурная деятельность. Это продолжалось до начала Тридцатилетней войны в 1618 году. Это охватывает период раннего и более позднего немецкого Возрождения; оставшаяся часть семнадцатого века отмечена постепенным снижением экстравагантности рококо.

Характеристики.—Более того, немецкие архитекторы, позаимствовав готический стиль, настолько приспособили его, особенно в плане декоративных деталей, к своему вкусу, что, когда в конце концов они позаимствовали у эпохи Возрождения, они сохранили, за редким исключением, большую часть готического чувства. Новый стиль использовался главным образом в замках, жилых зданиях, ратушах, позолоченных домах и домах корпораций. В них все еще преобладала немецкая любовь к нерегулярности, изобилию, фантастичности и общей живописности. Это проявилось в неизменном пристрастии к башням и турели (восьмиугольные, а не круглые, как во Франции), часто с винтовыми лестницами; высокие крыши и украшенные фронтоны, поднимающиеся ступенчато; мансардные окна, тянущиеся на несколько этажей до высоты крыши и имитирующие эффект фронтонов; эркерные окна, изогнутые или многоугольные, выступающие с лицевой стороны фасада или с углов на карнизных опорах.

Немецкий вкус проявился и в характере и распределении орнамента. В то время как он обычно свободно распределялся по фасадам и обильно использовался в отделке окон и дверей, им особенно щедро обливались фронтоны и мансардные окна, так что они стали отличительной чертой дизайна. В какой-то степени были представлены детали итальянского орнамента, но в более общем плане немецкий резчик следовал своему собственному вкусу в отношении смелых и глубоко вырезанных узоров, отдавая предпочтение рустованной каменной кладке, включая рустованные пилястры, и опираясь на свои фантазии в отношении гротесков, кариатид и поясных фигур, заканчивающихся пьедесталом, известным как *гейнс*. Резчик по дереву соперничал со скульптором, особенно во внутренней отделке потолков и обшивки стен панелями, в то время как экстерьеры, а также интерьеры давали простор для фантазии художника.

Тенденция к орнаментации усиливалась до тех пор, пока не стало казаться, что цель состоит в том, чтобы покрыть все доступное пространство декоративными элементами; в то время как последние становились все менее органичными, они становились менее оригинальными. Резчик перестал изобретать свои узоры и удовлетворился тем, что скопировал их с утомительными повторениями из сборников узоров, которые, составленные, по-видимому, в Нидерландах — один из них принадлежит Корнелиусу де Вриендту, — распространялись по Германии и, как мы увидим, попали в Англию. Они включали в себя разнородный ассортимент мотивов для титульных листов и фронтисписов книг, а также для дверных косяков и других архитектурных

деталей, и представили разнообразные узоры в виде лент и ремешков, заимствованных из работы слесарей и кожевников. Деграция достигла своего апогея в орнаменте в стиле рококо начала восемнадцатого века, особенно во дворце Цвингер в Дрездене, “самом ужасном произведении в стиле рококо, когда-либо задуманном, если не считать некоторых работ в стиле чурригере в Испании”.

По соседству с горами Гарц, где в изобилии росли леса, при проектировании строения с большим эффектом использовалась древесина; балки, дверные и оконные рамы, карнизы и так далее были богато украшены резьбой и часто раскрашены. На аллювиальной равнине на Севере, грубо ограниченной линией, проведенной с востока на запад через Берлин, отсутствие камня и обилие глины способствовали использованию кирпича как для постройки, так и для ее отделки, и развили мастерство в обращении с этим материалом, которое вряд ли можно было превзойти. В других местах камня было много, и основные стены были построены либо из каменной кладки, либо из щебня, покрытого штукатуркой.

Гейдельбергский замок.—Среди высших достижений немецкого Возрождения считается **Гейдельбергский замок**, который позволяет сравнить ранний и более поздний стили. Ибо к старой готической крепости в 1556 году было пристроено крыло, известное как **Генрихсбау**, которое в 1601 году было дополнено крылом под названием **Фридрихсбау**. Последнее находится в хорошем состоянии и используется как музей, но более раннее представляет собой остов без крыши, разрушенный, как и готическая часть, пожаром, возникшим в результате удара молнии в 1764 году. Следовательно, сегодня мы видим фасад Генрихсбау без мансардных фронтонов, которые стали характерной чертой более позднего дизайна. И утрата, без сомнения, помогает подчеркнуть горизонтальный характер старого фасада. Фактически, дизайн во всем свидетельствует о стремлении применить итальянские принципы и приспособить их к особенностям немецкой готики. Таким образом, орден пилястр используются на всех трех этажах, но они рустованы и попеременно прерываются нишами, украшенными рейками. Окна имеют двойные светильники, разделенные скульптурными средниками, и, хотя они увенчаны фронтонами и карнизами, конструктивной простоте этих деталей мешают декоративные аксессуары.

Общий конфликт эффектов становится более заметным, если сравнить этот фасад с фасадом Фридрихсбау. Здесь пилястры и антаблементы имеют более смелый выступ; окна хорошо отодвинуты назад, их повторение приятно разнообразят ажурные окна первого этажа; фронтоны не нарушены дополнительной резьбой. Стены представляют собой приятный баланс между горизонтальными и перпендикулярными элементами; а затем, над карнизом, перпендикуляр окончательно закрепляет спокойное преобладание в мансардных фронтонах. Весь фасад, действительно, наводит на мысль, что архитектор досконально овладел принципами итальянского дизайна и мог свободно применять их, не уступая им чрезмерно и не смешивая с готическими мотивами, но гибко смешивая их в ансамбле, который, хотя и унаследовал определенную упорядоченность от итальянского, сохраняет неотъемлемый дух немецкой живописности.

Мэрии.— Из всего многообразия городских ратуш пространство позволяет сравнить только две знаменитые — ратуши **Кельна** и **Бремена**. Оба здания представляют собой готические постройки, измененные пристройками эпохи Возрождения. В случае с **Кельном** двухэтажное крыльцо было пристроено в 1571 году. По стилю и деталям он более чисто итальянский, чем обычно. Настолько, что представляет собой несколько неуместное дополнение. С другой стороны, ренессансный фасад **Бременской** ратуши больше гармонирует с оригинальным готическим зданием. Это правда, что арки аркад заостренные, а не круглые, но расстояние, пропорции и обработка верхней каменной кладки очень итальянские. Опять же, хотя окна увенчаны фронтонами, они сохраняют средники и, что более важно, высоту старых, чисто готических светильников. Наконец, фасад венчает карниз, явно итальянский по глубине своего выступа, над которым возвышается характерно немецкая крыша и мансардные фронтоны. Этот фасад,

фактически возведенный в 1611 году, представляет собой еще один пример разумного сочетания двух стилей.

Домашний.— В качестве примера домашней архитектуры мы можем изучить знаменитый **Пеллершаус из Нюрембурга**. Каменная кладка стены на всем протяжении рустована. Оформление первого этажа с его арочным дверным проемом и окнами такое же массивное, как во флорентийском дворце; в то время как, за исключением карнизов, чередующихся с пилястрами, поддерживающими антаблемент, и эркеров, поддерживаемых карнизами, верхние этажи демонстрируют вполне итальянский порядок. Только в огромном мансардном фронте немецкому чувству позволено раскрыться в полной мере. Архитектор использовал итальянские принципы проектирования; но он подчеркнул выступ пилястр и окружающих их антаблементов; проявил свой немецкий вкус в деталях пилястр; сохранил немецкие ступени к фронту и украсил их характерным орнаментом в виде обелисков, но также дополнил углы изогнутыми контрфорсами, а когда достиг вершины, позволил себе пойти по пути обогащения, используя немецкие рейки, французское яблоко и итальянский фронтон, на котором с изяществом немецкой независимости он изобразил себя как настоящий художник. подпирает статую! Обратите также внимание на пилястры и изогнутые фронтоны маленьких мансардных окон.

Здесь, как и в большинстве образцов немецкого Возрождения, декоративный акцент при отделке крыши сделан на карнизе. А компания Pellershaus сочетает в себе два принципа немецкой обработки кровли. В некоторых случаях конек крыши параллелен улице, а несколько этажей, на которые разделен интерьер, отмечены ярусами мансардных окон, в то время как в других местах крыша проходит под прямым углом к улице, и двускатный торец является впечатляющей особенностью. Однако в данном случае, несмотря на параллельность конька и наличие двух небольших мансардных окон, основная особенность мансардного окна увеличена до важности настоящего фронтона, и, таким образом, живописность двух методов объединена в одном эффективном дизайне.

Фонтаны.— Среди небольших памятников эпохи Возрождения - фонтаны, которыми изобилуют города Германии: одними из лучших примеров являются фонтаны в **Тюбингене, Хильдесхайме, Майнце, Ротенбурге, Ульме и Нюрембурге**.

ИСПАНСКИЙ РЕНЕССАНС

Избрание в 1492 году испанца Родриго Борджиа на папский престол под титулом Александра VI привело Испанию к тесным отношениям с Римом, в то время как поглощение Неаполитанского королевства испанской монархией Карлом V в 1522 году все больше вовлекало страну в политические интриги Италии. В то же время огромные богатства, которые текли в Испанию из ее владений в Новом Свете, дали толчок ее торговле с Италией и способствовали обогащению таких семей, как Мендоса, Фонсека, Миранда, Рибера и Веласко, которые соперничали с торговыми князьями Генуи и Милана. Таким образом, началась новая эра великолепия и расточительных расходов, в ходе которой влияние итальянского искусства начало проникать в Испанию. Дату этого испанского Возрождения можно отсчитывать от начала шестнадцатого века.

В испанской живописи пример фламандской школы был заменен примером итальянской; особенно это касается миланской школы Леонардо да Винчи и работ Рафаэля и Микеланджело. Скульпторы впитали итальянское влияние либо на примере итальянских мастеров, приглашенных в Испанию, либо непосредственно обучаясь в Италии, в то время как на архитектуру повлиял пример сначала Браманте, а затем Микеланджело. Но реакция на итальянское влияние этих трех искусств была разной.

Живопись нуждалась в совершенствовании; она училась в школе у итальянцев, осваивая принципы рисования, ракурса, перспективы и композиции, а также искусство более полного и утонченного выражения. В семнадцатом веке ему пришлось пройти обучение подражанию, прежде чем он смог развить свою собственную, индивидуально присущую ему силу. Но с архитектурой было иначе. Основы искусства были досконально изучены испанцами через

готическую традицию, и, когда они попали под влияние итальянцев, это привело лишь к изменению дизайна, особенно характера декоративных элементов, в чем им помогли их скульпторы. На смену яркому декору поздней готики пришел новый стиль с более утонченным орнаментом. И это был также новый стиль, как по своему характеру, так и по использованию; стиль, созданный испанскими архитекторами и скульпторами и ограниченный испанским искусством, и известный как *эстило платереско* или стиль серебряных дел мастеров.

В стиле платереска. Испанцы унаследовали от мавров непревзойденное мастерство в обработке металла; и теперь приток серебра из Нового Света дал толчок ремеслу серебряных дел мастеров. Необычайного развития оно достигло в изготовлении церковной утвари, особенно в *кустолиях* или дарохранительницах, предназначенных для хранения "Воинства", которые достигали размеров высоких сооружений, имитирующих башни и украшенных богатым замысловатым орнаментом самой буйной и в то же время утонченной фантазии. Выдающимся среди этих художников в серебре была семья Арфе, состоящая из Энрике де Арфе, его сына Антонио и внука Хуана. Их творчество, продолжавшееся на протяжении всего шестнадцатого века, начиналось с готического характера, но постепенно отразило итальянское влияние. Он был настолько замечателен своим буйным творчеством и так широко распространен по всей стране — в **Толедо, Кордове, Сантьяго, Севилье, Вальядолиде**, — что его огромное влияние на архитектурное убранство вполне понятно.

Стиль платереск представляет собой сочетание нескольких элементов: свободы готики, изящного изобилия мавританского орнамента и упорядоченной утонченности арабесок Рафаэля, объединенных в новую и живую среду декоративного выражения жизненной силой и плодovitостью испанской фантазии. И соответствующая оригинальность проявлялась в способе его использования. Он был сосредоточен в основном вокруг дверей и окон. Его самое раннее появление - в украшенных порталах, добавленных к готическим соборам или к недавно возведенным светским зданиям, известным примером которых является дверной проем западного фасада **Университета Саламанки** в провинции Кастилия.

Говорят, что первым архитектором, применившим это скульптурное украшение к фасадам зданий, был Энрике де Эгас, уроженец Брюсселя, получивший образование в готическом стиле и руководивший строительством Толедского собора. Среди жемчужин, которые он внес в ранний испанский Ренессанс, - **колледж Санта-Крус** в Вальядолиде, построенный для епископа Мендосы, и **больница** с тем же названием, возведенная кардиналом Педро Мендосой в **Толедо**, которая послужила образцом для **Университета Саламанки**. Все три этих здания известны великолепным убранством своего главного портала: портал в Саламанке особенно примечателен устройством, использованным для компенсации эффекта ракурса в удаленном от глаз орнаменте. Глубина реза варьируется от плоского рельефа на нижних панелях до смелого сочетания света и тени в верхней части. Другой особенностью этих зданий, особенно прекрасной в двух более ранних, является внутренний двор или *патио*.

Внутренний дворик. Важность внутреннего дворика является отличительной чертой испанской архитектуры, происходящей не от *кортिलли* итальянского дворца, а от *атриума* римской виллы, сохранившегося во дворах мавританских построек. Внутренний дворик окружен со всех четырех сторон двухэтажными колоннадами, в которые выходят все комнаты, а на второй этаж ведет красивая лестница. Характерной особенностью является использование кронштейнов-колонн, хорошо известный пример которых находится во внутреннем дворике **Дома Миранды в Бургосе**. Иногда на втором этаже колонны и антаблемент заменяются аркадой, как в **Каса-де-Запорта**, также известном как дворец Инфантадо, в **Гвадалахаре**.

Часто колонны и поверхности внутреннего дворика богато украшены пластинчатым орнаментом, поскольку внутренний дворик был центром жизни и церемоний семьи. И эта привычка к домашнему уединению, унаследованная, по-видимому, с мавританских времен,

отразилась на внешнем виде зданий; и, хотя внутренний дворик был роскошно украшен, фасады отличались исключительной бесплодностью.

Таким образом, главной особенностью последнего был входной дверной проем; окон было мало, они были небольшого размера и располагались высоко над уровнем улицы, в то время как иногда под крышей пристраивался портик, где заключенные могли дышать свежим воздухом и наблюдать за жизнью снаружи, оставаясь незамеченными. Известный пример этого можно увидеть в **колледже** возведенном для **кардинала Хименеса** в **Алькала-де-Энарес** кастильским архитектором Алонсо де Коваррубиасом, зятем Энрике де Эгаса. Он также спроектировал **дворец архиепископа** в том же городе и знаменитую **часовню Новых королей** в **соборе Толедо**.

Соборы.—Другим северным центром раннего испанского Возрождения был **Бургос**. Здесь мастером платерескового стиля был Диего де Силоэ, скульптор и архитектор, который построил знаменитую **Золотую лестницу** в соборе, чтобы соединить верхние этажи старой Пуэрта-де-ла-Коронерия тринадцатого века с полом северного трансепта пролетом из 39 ступеней, который имеет богато украшенную позолоченную балюстраду с гербом епископа Фонсеки.

В 1520 году Силоэ был вызван в **Гранаду** чтобы руководить строительством **собора**, который был спроектирован в готическом стиле Энрике де Эгасом. Этот самый ранний и самый замечательный из соборов эпохи Возрождения в Испании представляет собой применение классических ордеров к опорам, поддерживающим своды. Но его наиболее отличительной особенностью является то, что святилище или *капелла майор*, вместо того чтобы заканчиваться апсидой, полностью круглое в плане и увенчано высоким куполом, под которым в потоке света стоит главный алтарь.

Двумя другими важными примерами **соборов** эпохи Возрождения являются **ХаэниВальядолид**, в то время как среди готических зданий, украшенных великолепными порталами эпохи Возрождения, можно упомянуть соборы в **Малаге** и **Саламанке**, а также церковь **Санта-Домингов** в **последнем городе** и **Санта-Энграция** в **Сарагосе**. Также к периоду раннего Возрождения относится восьмиугольный фонарь **Бургосского собора**, спроектированный Вигарни по имени де Боргонья, потому что он родился в Бургундии и известен как скульптор даже больше, чем как архитектор; и башни **собора дель Пилар** и **Ла Сео** в **Сарагосе**. Последний из названных, восьмиугольный в плане и состоящий из четырех этажей, уменьшающийся в размерах и увенчанный фонарем, имеет некоторое сходство с английскими шпилями Рена.

Casa Lonja.—Самым великолепным муниципальным зданием Испании является **Каса Лонха**, или Биржа для торговцев, в Севилье, которая была построена в 1583-1598 годах Диего де Риано по проекту Хуана де Эрреры, который не был строго соблюден. Наиболее богато украшенный фасад, расположенный на стороне, удаленной от Площади, демонстрирует более чем обычное следование итальянскому стилю в его системе пилястр и антаблементов, а также повторение и оформление окон. Тем не менее, стиль используется с декоративной свободой, характерной для Испании.

Таким образом, пилястры второго этажа выполнены по типу балясин, то есть имитируют формы, которые можно получить из дерева путем точения на токарном станке; орнамент щедро нанесен по всему фасаду богатой инкрустацией и, как в случае с Саламанкой, о которой уже упоминалось, усиливается смелостью рельефа к вершине. Кроме того, жизнерадостность усиливается за счет замысловатого обрамления рядов антаблементов, оборванных вокруг выступов пилястр. Красивый внутренний дворик двухэтажный, выполнен соответственно в дорическом и коринфском стиле. Роскошная мраморная лестница была пристроена в восемнадцатом веке, во времена правления Карла III.

Классический стиль.— Даже в то время, когда стиль платереск процветал, происходило более прямое вторжение итальянского влияния.

Дворец Карла V.— Самый ранний пример этого находится в **дворце**, который Карл V начал строить на холме Альгамбра. Работа была поручена Педро Мачуче, который, как и Берругете, его ассистент по дизайну, учился в Риме. План представляет собой квадрат, охватывающий круглый двор, а стиль - палладианский. Каждый фасад, имеющий 207 футов в длину и 53 в высоту, состоит из рустованной каменной кладки и пилястр на первом этаже, а на втором - из ряда ионических пилястр, поддерживающих дорический карниз. На обоих этажах есть мезонин, освещенный круглыми окнами. Круглый двор диаметром почти сто футов окружен нижней и верхней открытыми колоннадами соответственно дорического и ионического ордера. Дань, взимаемая с мориско или выживших мавров, которым было разрешено остаться после изгнания большинства, покрывала расходы; но их восстание в 1568 году помешало работе, которая затянулась во время правления Филиппа II, пока не была прекращена до завершения. Крыша так и не была построена, как и восьмиугольная часовня, увенчанная куполом, который под северо-восточным углом должен был доминировать над всеми зданиями Альгамбры. Недостроенное здание также страдает от конкуренции со стороны Альгамбры, которая является главной достопримечательностью для каждого посетителя, так что величие и достоинству проекта не было уделено должного внимания.

Эскориаль.—Прекращение Филиппом II работ над дворцом своего отца, возможно, было в значительной степени связано с его озабоченностью мемориалом собственной памяти — **Эскорялем**. По условиям своего наследования он был обязан воздвигнуть мавзолей своему отцу. Он расширил проект, сделав его местом захоронения также для себя и последующих католических королей, и добавил церковь, монастырь и дворец.

Расположенное в тридцати одной миле от Мадрида и возвышающееся над промежуточным ландшафтом, это грандиозное скопление зданий занимает скалистое плато, выступающее из обрывистой стороны Сьерра-Гвадаррама и поддерживаемое огромными фундаментами. Его план, который, по преданию, должен был воспроизвести решетку, на которой святой Лаврентий принял мученическую смерть, представляет собой гигантский прямоугольник размером 675 на 530 футов, из которого выступает ручка, маленький прямоугольник. Со стороны горы вход во Внутренний дворик королей. Справа простирается монастырь, заканчивающийся закрытым внутренним двориком евангелистов; в то время как слева находится Колледж, заканчивающийся Дворцом. Но главная достопримечательность находится перед нами - притвор церкви.

Последний построен над мавзолеем-криптой в форме греческого креста по первоначальному плану собора Святого Петра в Риме. Его Капилла-мэр примыкает к небольшой выступающей пристройке, в которой находились личные апартаменты королевской семьи: маленькая, похожая на келью спальня короля, из которой открывался вид на Главный алтарь, так что, оставаясь незамеченным, он мог участвовать в служении мессы.

Работа была начата Хуаном де Баутиста и продолжена Хуаном де Эррерой. Но Филипп сам постоянно руководил проектированием, которое отражает его характер не только в амбициозности своих размеров, но и в мрачной простоте фасадов. Построенные из серого гранита, вырубленного из больших блоков, они состоят из пяти этажей, окна которых имеют квадратную форму, без какой-либо отделки, и расположены рядами, без какой-либо попытки группирования, так что фасады имеют голый, казарменный вид. Между тем эффект величия создается огромным масштабом всей массы, в то время как линия неба кажется внушительной благодаря башням, увенчанным фонарями, которые обрамляют фасад церкви, и благородному куполу и фонарю, построенным полностью из камня, на котором последовательно возвышаются пирамида, полый шар и крест. Интерьер церкви, выдержанный в дорическом стиле с плоскими сводами, снова отличается величественным размахом и чрезвычайной простотой, которой, однако, противоречат экстравагантные росписи на потолках. Особенностью церкви является перенос сого с пола на галерею, так что впечатляющее пространство меньше, чем обычно в испанской церкви.

Строгий классический стиль Эскориала был реакцией на роскошь платереска и экстравагантность так называемого “гротескного стиля”, который Берругете, ученик

Микеланджело, внедрил в свои скульптурные украшения. Отсутствие украшений и опора на строгое использование орденов привели к тому, что классический стиль стал известен как *Гриего-романо*, хотя на самом деле он был написан не по-гречески.

В стиле чурригуэре.—К семнадцатому веку Испания, лишенная Голландией и Англией своих зарубежных владений, разоренная войной и коррумпированным правительством, достигла состояния национального истощения. В результате не было построено никаких новых важных зданий, а те дополнения, которые были сделаны к существующим, носили в основном характер скульптурных украшений, которые отражали преобладающий вкус к барокко. К концу столетия это перешло в вопиюще показной и вульгарно вычурный стиль чурригуэре, названный в честь его главного создателя, скульптора Чурригуэры.

ТИПЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ Во ФЛАМАНДИИ И ГОЛЛАНДИИ

В начале шестнадцатого века Нидерланды, особенно южные провинции, ныне входящие в состав Бельгии, вступили в период повышенного коммерческого процветания. Благодаря своей текстильной промышленности, сухопутной торговле с Италией и Востоком, а также морскому сообщению с Кадисом и Лиссабоном, через которые проходили торговые пути в Индию и Новый Свет, они стали самой богатой страной в Европе. Они были любимыми владениями Карла V, который родился в Брюсселе, и, хотя он разрешал своему “дорогому голландцу” муниципальное самоуправление, облагал их высокими налогами за эту привилегию. Итальянское влияние неизбежно сказалось на нидерландском искусстве.

Сначала это проявилось в живописи: Мабузе, Флорис, Ван Орли были среди тех, кто искал вдохновения в Риме, где слава Рафаэля и Микеланджело была наивысшей. Можно представить себе сенсацию, царившую в Брюсселе в 1515 и 1516 годах, когда фламандские ткачи выполняли карикатуры первого для Сикстинской капеллы на гобеленах. Брюссель разделил славу этого достижения, и его художники и декораторы, вполне возможно, стремились подражать итальянской манере. Во всяком случае, вскоре он начал проявляться в декоративной отделке некоторых зданий: великолепного камина в Зале заседаний **Дворца правосудия в Брюгге** (1529); фасада Рыбного магазина в **Малине**, известного как **Salm** или **Salmon House** (1534) и двух дворов архиепископского дворца, ныне **Дворца правосудия**, в **Льеже** (1533). Эти дворы, приписываемые Франсуа Борсе, окружены сводчатыми аркадами, в которых встречаются колонны с балясинами, а на капителях вырезаны гротескные маски, фантастические фигурки и листва — элементы, свидетельствующие об испанском влиянии.

Затем, около 1565 года, была построена **Ратуша Антверпена**, представляющая собой самый впечатляющий образец эпохи Возрождения в Бельгии. Это соответствует тому значению, которого город к настоящему времени достиг как главный торговый центр Нидерландов. Ибо господство Брюгге ушло в прошлое: его гаваням было позволено заполняться илом, и в 1505 году фуггеры, князья-купцы Аугсбурга, перенесли свои дела в Антверпен, куда вскоре последовали “фабрики” Ганзейского союза. К середине века здесь была представлена тысяча иностранных коммерческих фирм; ее грандиозные ярмарки привлекали купцов со всех концов света; Шельда была заполнена судоходством, и, как говорят, более сотни судов ежедневно заходили в ее гавань и выходили из нее. Она превзошла по богатству и процветанию даже Венецию и Геную.

Проект выполнен скульптором и архитектором Корнелиусом де Вриендтом, также известным как Корнелиус Флорис. Главный фасад, длиной более трехсот футов, состоит из четырех этажей; первый выполнен из рустованной каменной кладки, образующей открытую аркаду; второй и третий украшены пилястрами и антаблементами, обрамляющими регулярное повторение многоствольных окон, в то время как четвертый включает, как это иногда бывает в Испании, аркадную лоджию, эффект затенения которой соответствует эффекту итальянского карниза. Крыша имеет небольшой *выступ* внутрь и усеяна двумя ярусами небольших мансардных окон. Монотонность фасада несколько нарушается выступом в центре. Но, хотя это предполагает

изменение формы окон, возникает новый вид повторения, в то время как над третьим этажом место мансардного шипца занимает сооружение, которое не имеет конструктивного значения и представляет собой просто нагромождение декоративных деталей для создания колоссального украшения. Поучительно сравнить этот павильон с Павильоном Лувра, который представляет собой логичное, а также гибкое и оригинальное применение палладианского стиля. По сравнению с ним дизайн Де Вриендта демонстрирует формальность, которая наводит на мысль, что он был скопирован с какой-то работы в Области архитектуры, в то время как верхняя часть выдает в нем скульптора с витиеватым вкусом, а не архитектора.

Однако лучшие образцы фламандского ренессанса можно найти в позолоченных домах и хозяйственных постройках. Великолепными примерами первого являются дома **Brewers** пивоваров, **Кожевенников**, **лучников** и **кордельеров** или **канатоходцев** в Антверпене, а в Брюсселе **Archers, Butchers, Carpenters, and Skippers**. Фронтон последнего из названных домов представляет собой корму судна с четырьмя выступающими пушками. В

Musée Plantin.—Наиболее интересным примером внутренней архитектуры является музей **Планта-Моретуса**, первоначально служивший домом, офисом и типографией великого издателя Шарля Планта, который получил от Филиппа II монополию на печатание требников и молитвенников для Нидерландов и Испании. После его смерти дело продолжила семья его зятя Моретуса, и здание, возведенное в 1549 году, получало различные пристройки вплоть до середины семнадцатого века. Между тем интерьер представляет собой полную картину совместного проживания и делового центра того периода, поскольку до сих пор сохранились деревянные панели, испанская обшивка стен, панельные потолки, камин, витражи и другая мебель, а также фурнитура различных отделов магазина, предназначенных для составления, печати, корректуры, переплета и демонстрации товаров.

Карильоны.—Побочной особенностью фламандского Возрождения является карильон, или набор колокольчиков, настроенных на цветовую гамму и соединенных с ручной клавиатурой, так что на них можно играть вручную. Самый известный из них находится в Соборной башне **Малинеса (Мехлин)**. Он состоит из 45 колоколов, большинство из которых были отлиты в семнадцатом веке великим звонарем-основателем Амстердама Хемонгом. Они превосходят по громкости и тону даже знаменитые куранты колокольни Брюгге, которые были установлены в 1743 году.

ГОЛЛАНДИЯ

Самой ранней **ратушей** эпохи Возрождения в Голландии является **Гаага**. Возведенный в 1564 году, он демонстрирует живописные черты ступенчатых фронтонов и восьмиугольных башенок, которые стали характерны для более поздних примеров, таких как **ратуша** в **Лейдене** (1597) и ренессансная пристройка, сделанная к **Харлему** между 1620 и 1630 годами. В то время как декоративные детали фасада выполнены из камня, стены построены из красного кирпича. Этот материал является отличительной чертой голландской внутренней архитектуры, а сочетание его красных, синих или желтовато-коричневых оттенков, выветрившихся от времени, с зеленью листвы, отражающейся в сонных водах каналов, придает причудливым фасадам улиц особую живописность.

Взвешивающие дома.—Наиболее хорошо сохранившиеся здания семнадцатого века находятся на юге в **Дордрехте** и **Делфте**, а также на севере в **Лейдене**, **Харлеме**, **Алкмаре**, **Хорне**, **Энкхейзене**, а по ту сторону Зюйдер-Зее - в **Леувардене**, **Болсварде**, **Зволле** и **Кампене**. Особый интерес представляют **Waaghuisen**, или **Весовые** для сыра, которые часто имеют внушительные размеры и богато украшены.

Во второй половине семнадцатого и в следующем столетии голландская архитектура подражала стилям Людовика XIV и XV, хотя и без утонченности французских образцов.

ГЛАВА VI

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АНГЛИИ И АМЕРИКАНСКАЯ КОЛОНИАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА

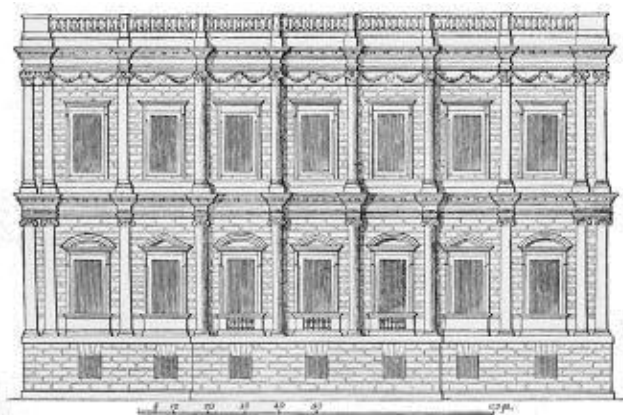
Переходный период.—Прямое влияние итальянского Возрождения не достигало английской архитектуры до семнадцатого века, когда Иниго Джонс представил стиль Палладио. Возникшему затем так называемому “англо-классическому” стилю предшествовал переходный период от готики, которую обычно делят на “елизаветинскую” и “якобинскую”. Они представляют собой не столько стили, сколько манеры. Точно так же, как, согласно Шекспиру, англичанин заимствовал моду своей одежды из различных иностранных источников, так и в это время он украсил то, что осталось от готического стиля, деталями, заимствованными у итальянских, французских, нидерландских и немецких моделей.

Устаревшая форма готики, известная как перпендикулярная, предполагающая использование низкой четырехцентровой арки, подчеркивающей вертикальные и горизонтальные линии и покрывающей поверхности механически повторяющимися геометрическими узорами, просуществовала до шестнадцатого века. Но условия в Англии менялись. Войны Алой и Белой розы (1455-1485), которые вели дворяне друг против друга, завершили распад феодальной системы. Замки были разрушены, а могущественные семьи истреблены или представлены в основном несовершеннолетними. Управление государством перешло в руки интеллектуального среднего класса, могущество которого укреплялось растущим процветанием торговли.



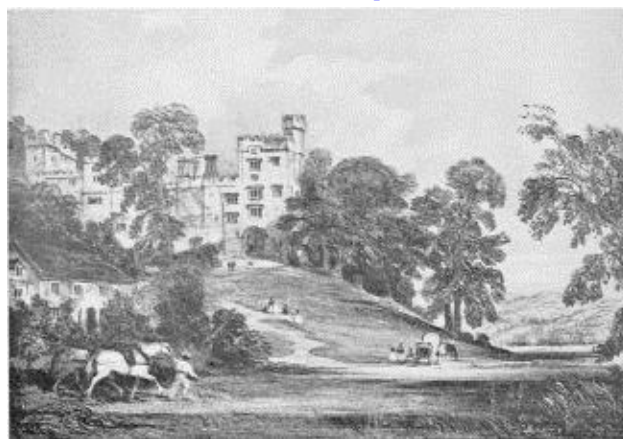
УОЛЛАТОН-ХОЛЛ, НОТТИНГЕМШИР

РОБЕРТ СМИТСОН. ЕЛИЗАВЕТИНСКИЙ ОБРАЗЕЦ ГОТИКИ В СОЧЕТАНИИ С РЕНЕССАНСОМ. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА НЕМЕЦКОЕ ВЛИЯНИЕ НА РЕЗНЫЕ ФРОНТОНЫ. [Стр. 412](#)



БАНКЕТНЫЙ ЗАЛ, УАЙТХОЛЛ

ИНИГО ДЖОНС. [Стр. 418](#)

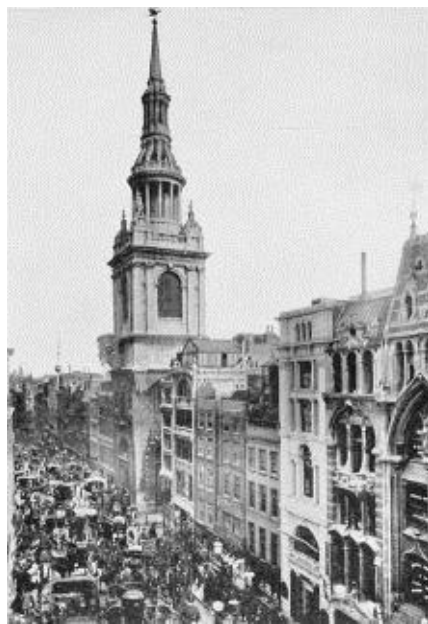


ХЭДДОН-ХОЛЛ, ДЕРБИШИР

ГОТИЧЕСКИЙ ЭКСТЕРЬЕР. [Стр. 412](#)



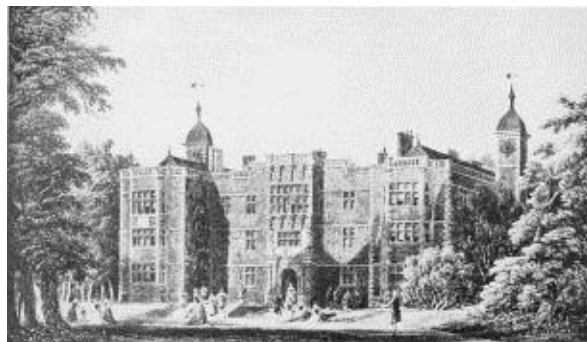
ХЭДДОН-ХОЛЛ. ДЛИННАЯ ГАЛЕРЕЯ
Елизаветинско-якобинский период. [С. 412](#)



С. МЭРИ-ЛЕ-БОУ, ЧИПСАЙД, ЛОНДОН
СЭРА КРИСТОФЕРА РЕНА. [Стр. 423](#)



Собор Святого Павла, ЛОНДОН



ОЛД ЧАРЛТОН, КЕНТ

Облицовка из яacobинского красного кирпича и камня



ГЕОРГИАНСКИЙ КАМИН И КАМИННЫЙ СТОЛ

РОБЕРТ АДАМС. [Стр. 428](#)

Итальянское влияние. С течением столетия это было дополнено иностранными мастерами, которые искали убежища в Англии от религиозных преследований в Нидерландах и гугенотской войны во Франции. Они представили не только высочайшее мастерство изготовления, но и французскую, голландскую и фламандскую моду. Тем временем Генрих VIII, окружив себя новым типом политических советников, также приветствовал иностранных художников при своем дворе. Среди них были Гольбейн, разносторонний дизайнер в различных областях, а также великий портретист; Торриджано, который выполнил **гробницу Генриха VII в Вестминстерском аббатстве** (1512); Джованни да Маджано, который смоделировал бюсты императоров для терракотовых медальонов над въездными воротами Хэмптон-Корта; Бенедетто да Ровеццано, оформитель усыпальницы кардинала Уолси, которая скончалась, и некий Иоанн Падуанский, который, как предполагается, был архитектором **Лонглит - хаус** в Уилтшире.

Пристрастие Генриха к итальянским художникам вполне могло быть вдохновлено примером Франциска I, с которым он познакомился в 1520 году на знаменитом "Поле золотой скатерти". Во всяком случае, существует множество образцов скульптуры, датируемых первой половиной шестнадцатого века, представленных в гробницах, на хорах и органных экранах, которые были чисто итальянскими по своему декоративному оформлению и отличались заметной изысканностью. Терракотовые украшения, выполненные таким же чисто итальянским мастерством, можно увидеть в некоторых образцах домашней архитектуры, таких как **Саттон-**

Плейс, недалеко от **Гилфорда**, Суррей, и въездная башня в **Лаер-Марни, Эссекс**, оба из которых были завершены в 1525 году.

Ликвидация монастырей в 1536-1540 годах привела к возрождению архитектуры, поскольку во многих случаях здания были переданы мирянам, которые превратили их в особняки, в то время как большая часть церковных средств была выделена Генрихом VIII и Эдуардом VI на возведение и финансирование гимназий.

ЕЛИЗАВЕТИНСКИЙ И ЯКОБИНСКИЙ ПЕРИОДЫ

При Елизавете Петровне Англия достигла беспрецедентного расцвета, и это период строительства загородных домов, в который особое внимание стало уделяться смежному искусству ландшафтного садоводства. Среди наиболее известных: **Берли-Хаус** и **Кирби-холл, Нортгемптоншир**; **Кнолл** и **Пенсхерст** в **Кенте**; **Чарлькот**, **Уорикшир**; **Лонглит-хаус** и замок **Лонгфорд, Уилтшир**; **Воллатон, Ноттингемшир**, и **Хэддон-холл, Дербишир**.

Некоторые из особняков, построенных во время правления Якова I, так называемый “Якобинский период”: **Холланд-хаус, Кенсингтон**; замок **Болсовер, Дербишир**; **Олд-Чарлькот-хаус, Кент**; **Одли-Энд, Эссекс**; **Хэтфилд, Хартфордшир**; **Хэм-Хаус, Суррей**; **Брэмсхилл, Хэмпшир**; **Биклинг-Холл, Норфолк**; и **Астон-Холл, Бирмингем**, строительство которого было завершено в следующее правление.

Дома, упомянутые в обоих этих списках, построены из камня или кирпича; но деревянное строительство все еще использовалось, особенно в Чешире, Ланкашире и Шропшире. К этим периодам также относятся следующие колледжи. В Кембридже: **Ворота Чести, Кай**; **Эммануэль**; суды **Сидни Сассекса** и **Сент-Джонс**; четырехугольник, **Клэр**, и **Невилл-корт, Тринити**. В Оксфорде - **Иисус, Уодхэм, Пембрук, Мертоновская библиотека** и **Ворота школ**, ныне **Бодлианская библиотека**.

Бесполезно пытаться провести различие между елизаветинским и якобинским периодами. Оба представляют собой прогресс от готики в направлении, главным образом, создания улучшенных условий комфортной жизни; но они сохраняют многие готические характеристики, в то время как модификации, более или менее ренессансные, носят характер украшений и применяются не в соответствии с какими-либо структурными принципами, а поскольку имелись возможности для подражания.

Книги по дизайну.— Были книги по использованию классических ордеров. Первой, попавшей в Англию, была работа итальянца Серлио, который обосновался во Франции. В 1567 году Джон Шют, художник и архитектор, посланный в Италию герцогом Нортумберлендским, опубликовал свои “Главные основы архитектуры”, первое произведение такого рода, опубликованное в Англии. В 1577 году появилась книга рисунков Вредемана де Фриза из Антверпена, представляющая итальянские детали, искаженные фламандской и немецкой изобретательностью, которая была особенно ответственна за распространение *ремешкового орнамента*, то есть геометрических узоров из плоских полос, усеянных выступами, как если бы они были металлическими или кожаными, прикрепленных к стене заклепками.

Таким образом, вначале декоративное вдохновение было более чистым, чем в последующем развитии. Например, декоративное использование ордеров лучше в некоторых ранних зданиях, чем в более поздних. Фактически, что в основном отличает якобинскую эпоху от елизаветинской, так это растущая грубость деталей, проявляющаяся в мебели и фурнитуре, а также в украшении экстерьеров.

Функция архитектора.—Этим условиям способствовали обстоятельства, при которых велось строительство. Были архитекторы, чьи имена живы в памяти, самым ранним из которых был Джон Торп, проектировщик Кирби, Берли, замка Лонгфорд и Холланд-хауса. Но обычаи того времени, по-видимому, ограничивали функции архитектора предоставлением плана и дизайна; вероятно, это был скорее эскиз, чем реальные подробные чертежи, после чего здание было передано в единоличное управление мастеру-каменщику, который разрабатывал свои детали по книге

образцов. Естественно, такое разделение строительства и дизайна вряд ли могло привести к последовательному развитию архитектурного стиля.

Планы.—Квадратный план был сохранен со времен готики в случае колледжей и в некоторых особняках. Но обычно, чтобы обеспечить больше воздуха и света, обходились без четвертой стороны, и домик с воротами, который был его центральной особенностью, становился отдельным зданием. И тенденция состояла в том, чтобы удлинить одну сторону и укоротить крылья, чтобы создать план Е, или удлинить крылья, проецируя их по обе стороны главного фасада, образуя таким образом букву Н. Или крылья заменяются отдаленными павильонами, соединенными с главным зданием коридорами. Иногда планы имеют неправильную форму, представляя собой пристройки, сделанные к оригинальному готическому дому.

Крыши.— Многие готические черты были сохранены. Эркеры и эркерные окна были частым явлением, и окна сохранили свои стойки и фрамуги и увеличились в размерах, часто поднимаясь на несколько этажей. Имеется множество квадратных или восьмиугольных башен, иногда зубчатых, но обычно заканчивающихся парапетом или гребнем, при этом крыша скрыта или возвышается в виде низкого конуса или пирамиды. Точно так же различаются основные крыши: высокие, плоские и низкие, даже выполненные в одном дизайне. Они покрыты свинцом или черепицей и окружены балюстрадами, образованными из боевых элементов, сменяющих друг друга арок или пронзенного орнамента. Фронтоны обрамлены спиральной резьбой, в то время как мансардные фронтоны, как в Нидерландах и Германии, ступенчатые или поднимаются вверх с различными изогнутыми очертаниями. Дымоходы, одиночные или сгруппированные в штабеля, по-прежнему являются заметной особенностью, их украшение иногда, как в Кирби и Хэтфилде, включает использование орденов.

Использование приказов.—К орнаментам, нанесенным на фасад, относятся без особого уважения к чистоте стиля и часто они искажены ленточным орнаментом. При использовании во внутренней отделке пилястры часто уменьшаются в ширину к основанию или выпукло выпукают; экстравагантности форм, которые колонны и пилястры принимают в каминных украшениях и мебели, практически нет предела. Действительно, в период правления Якобинцев гротескность орнамента заметно возросла, сопровождаясь соответствующей грубостью лепки. Более того, эта особенность вторглась в сады, где деревья и живые изгороди были подстрижены или “сплетены” в форме птиц, зверей или фантастических узоров.

Однако, хотя особняки елизаветинского и якобинского периодов не выдерживают критики с точки зрения архитектурной уместности, помимо живописности, они обладают качеством, которое точно охарактеризовано фразой Каупера “величественные дома Англии”. Они обладают достоинством и, прежде всего, ведут себя по-домашнему. Они несут на себе отпечаток не профессионального архитектора, а пестрой семейной жизни, которую они поддерживали на протяжении нескольких поколений.

Интерьеры.— И это в равной степени относится к интерьерам. Комфорт не приносится в жертву величественности. Главные покои могут достигать грандиозных размеров, но они не создают впечатления, что их предназначают исключительно для торжественных целей; они являются центрами домашней жизни. Готический стиль Большого зала был сохранен; и в ранних примерах, когда семья и слуги все еще ели вместе, возвышение занимало один конец, противоположный конец был отделен от кладовой и кухни богато украшенной деревянной ширмой, над которой находилась галерея менестрелей. Бросающейся в глаза особенностью зала был камин с каминной полкой, украшенной самым изысканным декором, остальные стены были обшиты деревянными панелями высотой восемь или десять футов, оставляя пространство наверху для охотничьих трофеев или семейных портретов. Этот тип зала до сих пор сохранился во всех столовых Оксфордского и Кембриджского колледжей.

К холлу примыкала *солнечная* комната для интимной жизни семьи. Постепенно, по мере того как рос вкус к уединению, отдельная комната использовалась для столовой и пристраивались

другие гостиные, пока холл все больше и больше не превратился в прихожую, а основные жилые помещения не были расположены, как в итальянском и французском обычае, на втором этаже. Это привело к тому, что к лестнице стали относиться как к выдающейся детали, которая, так сказать, увеличивала простор зала. Иногда из мрамора или камня, обычно он был построен из дуба с массивными колоннами и балюстрадой, богато украшенными.

В более ранних примерах и даже в некоторых более поздних, таких как дизайн **Chevening House**, разработанный Иниго Джонсом, квартиры расположены по системе “магистраль”, переходя друг в друга с ванными комнатами. Но неудобство, связанное с приемом гостей, привело к созданию коридора вдоль одной стороны. Постепенно она расширилась и превратилась в самую отличительную черту этих старых английских домов — Длинную галерею. Освещенный высокими окнами, часто с глубокими нишами, образующими привлекательные альковы, он служил приятной гостиной и в равной степени местом для упражнений в сырую погоду, в то время как его внутренняя стена служила местом для картин. На самом деле, именно от этой комнаты, по-видимому, и произошел термин “картинная галерея”.

Особое внимание уделялось потолкам. Иногда балки обнажались, но обычной практикой к тому времени было обшивать их рейкой и штукатуркой, поверхность которых была украшена лепными рельефами в виде геометрических узоров. Иногда плоская часть потолка соединялась со стенами вогнутым элементом, называемым *бухтой*. Часто, когда обшивка не была доведена до этого уровня, верхняя часть или дадо также украшались рельефной лепниной.

Характерно для использования книг с образцами то, что мотивы декора, использованные при отделке экстерьера и интерьера, используются также в мебели того периода, которая в целом отличается своей массивностью, обилием орнамента и механическим методом изготовления. Большая часть орнамента либо вырезана из плоской древесины лобзиком, либо вырезана по формам, выточенным на токарном станке.

АНГЛО-ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕРИОД

С восшествием на престол Карла I началась эра более утонченного и культивированного вкуса. В молодости король в сопровождении любителя удовольствий герцога Бекингема посетил Испанский двор в поисках жены и увидел замечательные картины Тициана и Рубенса в Королевской галерее. Позже он женился на Генриетте Марии, дочери Генриха IV, который под вдохновением своей жены Марии Медичи приносил классический стиль во французскую архитектуру.

Иниго Джонс.—Чарльз сам планировал возвести дворец в Уайтхолле, который должен был превзойти Лувр по величию, и нашел в Иниго Джонсе (1573-1652) архитектора, полностью подготовленного для этого амбициозного предприятия. Он долго изучал стиль Возрождения в Италии, проводя большую часть времени в Виченце, где стал горячим поклонником творчества Палладио.

Дворец Уайтхолл.—Его план дворца **Уайтхолл** предусматривал огромный прямоугольник размером 1152 на 720 футов, окруженный фасадами высотой в три этажа. Внутренний двор должен был быть разделен на три части двумя двухэтажными крыльями, которые должны были быть соединены с главными боковыми фасадами поперечными крыльями, так что план охватывал бы большой двор и шесть дворов поменьше, один из которых был круглым в плане. Однако проект такого великолепия был совершенно не по средствам королю, и единственной возведенной частью была небольшая часть одного из внутренних крыльев — **Банкетного дома**, который сейчас выходит на улицу, сохранив название Уайтхолл.

Фасад, который он представляет последнему, выполнен в паладианском стиле и отличается исключительной чистотой. Построенный повсюду из тонкой рустованной каменной кладки, он состоит над цоколем из двух этажей, украшенных соответственно ионическим и коринфским ордерами, в то время как пропорциональный карниз, увенчанный балюстрадой, определяет линию неба. Замечательной особенностью, по-видимому, созданной Иниго Джонсом, поскольку она не

встречается в Италии, является небольшое возвышение, приданное трем центральным оконным проемам за счет замены пилястр колоннами и разрушения антаблемента и карниза вокруг них. Внутри находится красивый сводчатый зал, разделенный на три прохода.

Еще один проект Джонса, напоминающий о виченцских воротах Палладио, - это **Водяные ворота**, которые сейчас находятся на **набережной Садов**, которые раньше были входом с реки в олд-Йорк-Хаус, который был разрушен. Он также построил **собор Святого Павла в Ковент-Гардене** (1638), строгий, но внушительный дизайн, который страдает из-за близости к рынку, аркады которого также принадлежат ему. Его проект речного фасада для **Гринвичской больницы**, в котором два нижних этажа объединены в один колоссальный коринфский ордер, был выполнен его учеником Джоном Уэббом. Среди примеров домашних построек Джонса - **Рейнхэм-холл в Норфолке**; **Уилтон-хаус в Уилтшире**; **Чивенинг-хаус в Кенте**; **Сток-парк в Нортгемптоншире** и **Коулсхилл в Беркшире**.

Но возведение загородных домов и вообще вся архитектурная деятельность были серьезно прерваны Гражданской войной и вытекающими из нее нестабильными условиями.

Рен.— Более удачливым в выборе был сэр Кристофер Рен (1632-1723), на которого легла обязанность возместить часть ущерба, нанесенного Великим лондонским пожаром 1666 года. Он никогда не был в Италии, и его зарубежный опыт ограничивался шестью месяцами в Париже, где начинался проект Бернини для Лувра, к счастью, так и не выполненный. Следовательно, он не обладал техническим оснащением Инио Джонса и не всегда добивался успеха в декоративной обшивке, которую он применял при строительстве. Его гений заключался в конструктивной стороне, и в этом ему помогла его предыдущая карьера математика и профессора астрономии в Грешем-колледже и Оксфордском университете.

Самыми ранними архитектурными работами Рена, выполненными до его поездки в Париж, были **Библиотека Пембрук-колледжа в Кембридже** и **Театр Шелдониан в Оксфорде**. Его научные знания были продемонстрированы на потолке последнего, который имеет размах 68 футов. После лондонского пожара он планировал застроить разрушенную часть города новыми, более широкими линиями; но реконструкция потерпела неудачу, как и перепланировка города в наши дни, из-за противодействия владельцев недвижимости. Между тем ранее составленный им план расширения церкви Святого Павла теперь был отменен необходимостью возведения совершенно нового здания.

Церковь Святого Павла. План собора Святого Павла представляет собой крест с короткими рычагами; и хор, и неф состоят из трех пролетов, обрамленных, как и трансепты, нефами. Хоры заканчиваются небольшой апсидой; трансепты - полукруглыми портиками, а западная часть заканчивается вестибюлем с боковыми приделами.

Внутренние опоры украшены коринфскими пилястрами, поддерживающими антаблемент и аттик, последний из которых содержит окна верхнего этажа, которые, однако, хотя и дают свет внутрь, снаружи не видны. Потолки повсюду состоят из повторяющихся плоских, похожих на блюдца куполов.

Но доминирующей чертой интерьера является восьмиугольник на пересечении, который определяет ширину не только нефа и хоров, но и проходов. Он допускает четыре большие арки, открывающиеся в неф, хоры и трансепты, и четыре меньшие и более низкие арки, соединяющиеся с амбулаторией, образованной проходами. Это расположение чем-то похоже на восьмиугольник собора Эли и может быть сравнено с планом купола дома инвалидов.

Над восемью парусами собора Святого Павла возвышается круглая галерея, известная как "Галерея шепота", над которой возвышается круглый перистиль. Антаблемент последнего поддерживает внутренний купол, который поднимается на высоту 281 фут от пола.

В последние годы скудость интерьера была значительно смягчена украшениями из стеклянной мозаики, разработанными сэром Уильямом Ричмондом.

Фасады состоят из двух этажей; нижний украшен коринфским орденом, верхний - композитным; линия разделения проходит по высоте проходов. Таким образом, на северной и южной сторонах здания верхняя часть фасада представляет собой всего лишь экран, поднятый для того, чтобы сочетаться с массой купола. Летящие контрфорсы последнего скрыты за ним, в то время как свет проникает через него в окна второго этажа. Замечательными чертами нижнего этажа боковых фасадов являются красивые полукруглые портики, выступающие из концов трансептов. Западный фасад имеет превосходные пропорции, хотя и несколько лысый, и представляет собой двухэтажный портик из соединенных колонн, поддерживающих фронтоны. Его обрамляют две башни, которые возвышаются над линией неба уменьшающимися этажами, заканчиваясь куполами в форме колоколов. Они не только являются прекрасными композициями сами по себе, но и спроектированы в тонком соответствии с доминирующей особенностью купола.

Купол.— Последний по массе и очертаниям, а также по соотношению, достигнутому между его несколькими частями, может претендовать на звание самого величественного купола эпохи Возрождения. Среди элементов, придающих ему впечатляющую, - акцент, сделанный на самом нижнем уровне каменной кладки, который хорошо предполагает объединение нефа, хора и трансептов и образует солидный стилобат по отношению к перистиллю. Последний, опять же, исключительно хорош по пропорциям. По внешнему виду, относительно более высокий, чем у собора Святого Петра, и более свободно соотносящийся с массивом наверху, он образован из спаренных колонн, прикрепленных к расходящимся, нотрессообразным стенам; каждое четвертое пространство между колоннами заполнено сплошной каменной кладкой, которая с точки зрения света и тени смягчается декорированной нишей. Создается одновременно сильный, величественный эффект и воздушная легкость. Очень изящным также в своем особом эффектном аспекте является соотношение верхнего барабана и основной массы купола, изгиб которого достигает кульминации благодаря высоте, свободе и чувствительным пропорциям фонаря.

Не менее примечательны научные знания, затраченные на создание этого внешне превосходного шедевра. Он состоит, как и купола Дома инвалидов и Пантеона в Париже, из трех оболочек, хотя их расположение отличается. Промежуточная оболочка представляет собой конус кирпичной кладки толщиной 18 дюймов. Он выходит из-за верхнего барабана, и на нем изображены каменный фонарь, шар и крест; последний находится на высоте 365 футов над уровнем земли. Это также помогает выдерживать вес деревянных опор внешней оболочки, которая полностью изготовлена из дерева, обшитого свинцом. Внутренний купол, опирающийся на перистиль, выложен кирпичом той же толщины, что и конус.

Церкви Рена.— Между 1670 и 1711 годами было возведено около пятидесяти трех лондонских церквей, в которых Рен проявил замечательную универсальность в адаптации дизайна эпохи Возрождения не только к различным условиям, связанным с многолюдностью, но и к требованиям протестантского богослужения, которое придавало большое значение проповеди и нуждалось главным образом в аудитории. Известным примером является дом **С. Стивена в Уолбруке**, в котором шестнадцать колонн поддерживают кессонный потолок, прерываемый подвесным куполом. Это преобладающая особенность, поскольку его диаметр составляет 43 фута при общей ширине 60 футов.

Церкви Рена, однако, лучше и характернее известны благодаря разнообразию шпилей, которые можно считать его собственным изобретением. От квадратной башни, которая считается главной особенностью главного фасада, они переходят в круглые или восьмиугольные этажи, уменьшающиеся в диаметре, украшенные деталями эпохи Возрождения и заканчивающиеся стройным шпилем. Их красота заключается в разнообразии и пропорциях, придаваемых нескольким частям, создавая ансамбль особой элегантности. Иногда они предполагают определенную механичность повторения; следовательно, пример, который считается лучшим, - это пример **С. Мэри-ле-Боу**. Ибо здесь повторение порядков прерывается сюжетом, состоящим из перевернутых консолей, эффект от которого заключается не только в изменении характера

украшения, но также, путем введения контраста в виде кривой, в регулярности последовательных шагов. РЕН неиссякаемой активности представляется также, среди многих других примеров, к **памятнику на Лондонский мост; фонтан суда и сад фасадом из Хэмптон-Корт; Челси больницы; Мальборо-хаус, Пэлл-Мэлл; и Темпл-Бар**. Последнее, образующее входные ворота в собственно Лондонский сити, было перенесено со своего старого места у подножия Флит-стрит и установлено в парке Теобальда, Нортгемптоншир.

Он похоронен под хором своего шедевра - таблички с надписью “Si monumentum requiris, осмотрительность”.

Хоксмур, Гиббс. Наиболее известными из **учеников** Рена были Николас Хоксмур (1666-1763) и Джеймс Гиббс (1683-1754). Последний опубликовал книгу по собственным эскизам, которая, как мы увидим, оказала значительное влияние на зарождение архитектуры в американских колониях.

СТИЛИ ВОСЕМНАДЦАТОГО ВЕКА

АНГЛО-КЛАССИЧЕСКИЙ. КОРОЛЕВА АННА. ГРУЗИНСКИЙ

Этот период включает в себя правление Анны (1702-14) и трех Георгов (1714-1820). В случае больших особняков он представляет собой продолжение “англо-палладианского” стиля, при этом повышенное значение придается использованию колонн, особенно в портиках. Поэтому его иногда называют “англо-классическим”, или, более конкретно, “Стилем портика”.

В менее претенциозных домах существовала тенденция избегать колонн и декоративных деталей и полагаться на безупречный характер простой кирпичной кладки. Была введена так называемая *фламандская скрепка* - метод придания стене прочности путем укладки кирпичей чередующимися *подрамниками* и *заглушками*, то есть кирпичи укладываются соответственно вдоль внешней поверхности стен и под прямым углом к ней. Он отличался от *английского бонда*, в котором носилки и жатки укладывались попеременно. Один выступающий ряд струн мог бы обозначать разделение этажей, в то время как несколько, выступающих один над другим, образовывали бы карниз под карнизом черепичной крыши. Или это устройство могло быть заменено деревянным карнизом. Количество окон из-за взимаемого с них налога уменьшилось, а размер часто увеличивался, особенно в направлении высоты. Соответственно, двери увеличивались до тех пор, пока не создавался эффект узости. Во всех этих деталях, а также во внедрении фронтонов и деревянных карнизов под карнизами черепичных крыш, чувствовалась склонность следовать типу голландской и фламандской домашней архитектуры семнадцатого века. Этот так называемый стиль “королевы Анны” - хотя это скорее манера, чем стиль, — предполагал определенную опорность, вполне соответствующую несколько педантичному отношению того времени, но характеризующуюся простой утонченностью и намеком на домашний уют.

Ко времени правления Георга III — в 1760 году и далее — в англо-классический стиль были внесены определенные изменения, которые иногда характеризуются отличием “георгианский”.

Англо-классический.— Англо-классический, откровенно говоря, стиль показухи и великолепной претенциозности. Насколько один человек мог быть ответственен за то, что, по сути, было выражением характера эпохи, накопившей огромные богатства на индийской и китайской торговле, этим человеком был сэр Джон Ванбру. Но знаменательно, что сначала он прославился как автор остроумных и пикантных комедий. Затем он “обратил свое внимание” на архитектуру и написал своему другу Тонсону, издателю, письмо о “Палладио”. С помощью этого он получил квалификацию архитектурного дизайнера и, уже завоевав расположение общества своими талантами остроумия, был с готовностью принят в качестве архитектора, пользующегося особым покровительством королевы Анны, которая отправила его за границу со специальной миссией. Его первым важным особняком был **замок Говард (1714)**, за которым годом позже последовал **дворец Бленхейм**.

В обоих случаях он достиг того, что можно охарактеризовать как сценическую впечатляющую огромного масштаба, но без особого отношения к архитектурной логике или внутреннему удобству. Два плана имеют общее сходство, состоящее из главного корпуса с обширным садом перед домом, соединенного сзади двумя коридорами с кухонным блоком и конюшненным блоком. Они примыкают к большому двору, который в Бленхейме закрыт сетчатой стеной и воротами на манер французского замка. Кухня в Бленхейме находилась примерно в 400 футах от столовой! Окна в обоих проектах были расположены для внешнего эффекта, а не для надлежащего освещения интерьера. В бесчисленных деталях внутреннее удобство было принесено в жертву дворцовой планировке и витрине. Как сказал Вольтер, если бы комнаты были такими же широкими, как толстые стены, дворец был бы сносно удобным. Среди новых функций, представленных Ванбру, было преобразование первого этажа в своего рода имитацию подвала с неудобно маленькими лестницами на этаж выше, основной доступ к которым находился снаружи здания, по грандиозному лестничному пролету, ведущему к великолепному портику.

Несмотря на великолепие масштаба, эти конструкции отличаются холодной формальностью, которая делает их достоинство довольно скучным.

Между тем они задали моду, в точности соответствующую вкусу того времени, которое и в литературе было склонно заменять культуру дилетантизмом и в своем увлечении тем, что оно называло “стилем”, придавать большее значение форме, чем предмету. Это была эпоха дилетантов. Например, лорд Берлингтон, меценат, спроектировал виллу в Чизвике в вольном переводе “Виллы Капра в Виченце” Палладио. Кроме того, совместно со своим протеже Кентом он возвел **Конную гвардию** и **Девонширский дом** в Лондоне и **Холкхэм-холл в Норфолке**; последний из них представляет собой центральный блок, соединенный коридорами с четырьмя внешними павильонами. Одна из особенностей того времени, которая считалась принципом, заключалась в том, что для стиля этого великолепия подходила только одна форма крыши — купол. Внутренние приличия были принесены в жертву обеспечению безопасности купола, и там, где требования строительства требовали плоской или остроконечной крыши, ее прятали за чердаком или балюстрадой.

Сатира Поупа.—Однако бессмысленность этого увлечения монументальностью не ускользнула от современной сатиры. Когда лорд Берлингтон опубликовал рисунки Иниго Джонса и Палладио “Древностей Рима”, папа римский сослался на них в одном из своих посланий —

“Ты показываешь нам, что Рим был славным, а не расточительным,

А помпезные здания когда-то были предметом обихода.

И все же, милорд, ваши справедливые, ваши благородные правила будут соблюдены

Наполни половину страны подражающими дураками;

Кто может взять случайные рисунки с ваших листов

И из-за одной красоты совершается много грубых ошибок;

Нагрузите какую-нибудь тщеславную церковь старым театральным состоянием,

Поверните триумфальные арки к садовой калитке:

..... “” это очень хорошо,

Но где вы спите или обедаете?

Из всего, что вы рассказывали, я заключаю, что

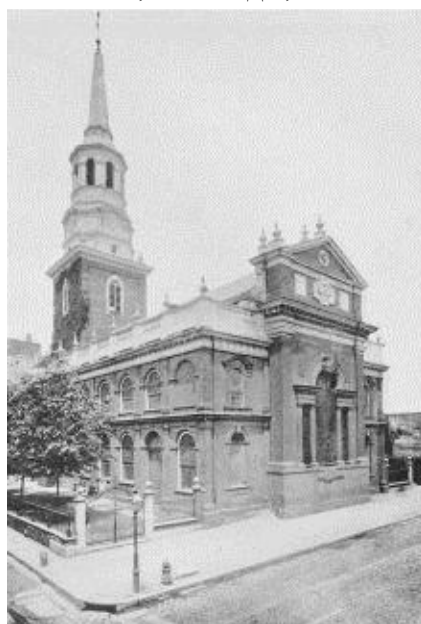
Что это дом, но не жилище.

Палаты. Это была реакция на эту манию к великолепию, которая поощряла в случае с более скромными домами так называемый стиль “королевы Анны”, а позже, как в больших, так и в маленьких домах, “георгианский”. Переходу к последнему, кроме того, способствовало влияние сэра Уильяма Чемберса, который приобрел настоящие знания в области архитектуры благодаря длительному обучению в Италии и в 1759 году опубликовал свой “Трактат о гражданской архитектуре”. Его самая важная работа - вид на реку перед **Сомерсет-хаусом**. Однако он тоже был ответственен за повальное увлечение. В молодости он посетил Китай, где сделал эскизы архитектуры, мебели и костюмов, которые легли в основу его “Проектов китайской архитектуры и т.д.”, опубликованных в 1757 году. Это привело к увлечению так называемым “китайским стилем”, который сохранился непосредственно в пагоде в Кью Гарденс и косвенно в китайских мотивах, которые Чиппендейл (ум. в 1779 г.) с таким вкусом привнес в свой дизайн мебели.

Адам.— Между тем, возрождение Джорджии в еще большей степени было связано с гением шотландца Роберта Адама (1728-1792). Понимая, что существующие знания о римской архитектуре были почерпнуты из общественных зданий, он посетил единственный известный тогда образец домашней архитектуры - руины дворца Диоклетиана в Спалато в Далмации. Здесь в сотрудничестве с французским архитектором К. Л. Клериссо и двумя опытными рисовальщиками он сделал замеры и чертежи, по которым спроектировал реставрацию здания в прекрасной работе под названием “Руины дворца Диоклетиана” (1764). Ему принадлежит заслуга воплощения современной идеи, которая еще недостаточно реализована, использования монументального стиля для ряда отдельных зданий, сгруппированных в одном проекте. Его первое достижение было достигнуто на берегу Темзы к востоку от Букингем-стрит, где крутой спуск потребовал возведения системы сводчатых фундаментов, которые, как говорят, являются замечательным примером инженерного мастерства. На этом месте Адам воздвиг величественный проект, который, поскольку его брат Джеймс сотрудничал с ним, был назван в честь греческого слова *adelphoi*, братья, **Терраса Адельфи**. Другими примерами его групповых проектов являются части **Фицрой-сквер**, более старая часть **Финсбери-Серкус** и **Портленд-Плейс**. Среди его загородных домов - **Кеддлстон-холл в Дербишире**. Здесь он придерживался растянутой планировки, в которой офисы расположены на большом расстоянии от основного здания; но на фасадах использовал большие окна, тонко сгруппированные, и позволил наклонным крышам стать характерной чертой дизайна.



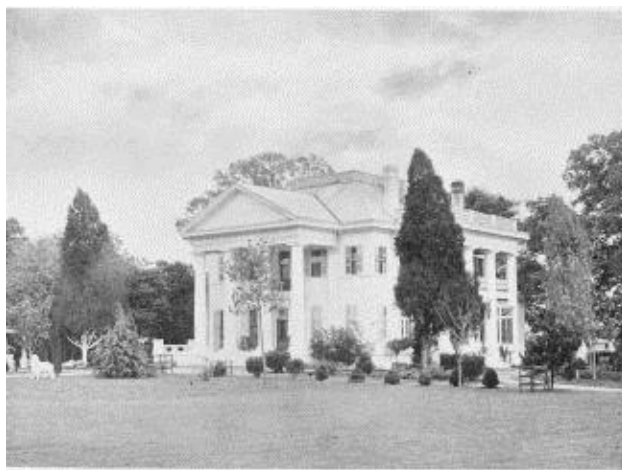
ДОМ ПОЭТА ЛОНГФЕЛЛО, КЕМБРИДЖ, МАССАЧУСЕТС. Стр. 431



КРАЙСТ-ЧЕРЧ, ФИЛАДЕЛЬФИЯ, Стр. 430



ДОМ ВАШИНГТОНА В МАУНТ-ВЕРНОНЕ
Вид сзади. Пример южного колониального стиля. [С. 432](#)



ДРУГОЙ ПРИМЕР ЮЖНОЙ КОЛОНИИ, МОНТГОМЕРИ, АЛАБАМА, Стр. [432](#)

По идее Адама, архитектор должен был отвечать также за внутреннее убранство и мебель, таким образом создавая единый дизайн каждой комнаты и ее обстановки. Действительно, все, что находится как снаружи, так и внутри дома, беседки, террасы и так далее, должно объединяться в единый ансамбль. В стиле мебели, который ассоциируется с его именем, он проявил редкий вкус в смешивании классических мотивов с элементами собственной фантазии; проявив особое мастерство в изящном использовании криволинейных форм, в которых он питал пристрастие к овалам, и в моделировании деталей, которые, хотя и были очень изящными, не были ни слабыми, ни мелочными. В результате его влияния георгианский интерьер стал подходящей изысканностью для костюмов и манер общества, которое отказалось от чопорной показухи раннего георгианского периода в пользу изящной элегантности более позднего стиля.

АМЕРИКАНСКАЯ КОЛОНИАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА

Естественно, именно из Метрополии американские колонии почерпнули образцы своей самой ранней архитектуры. Дата, когда увеличение численности населения и процветание способствовали строительству зданий более постоянного характера, отличающихся своим внешним видом, а также их непосредственной полезностью, датируется примерно 1725 годом. С этого времени суровость жизни в Новой Англии, и особенно в Массачусетсе, начала значительно ослабевать. Теократическая форма правления, при которой духовенство было арбитром моральных и социальных условностей, уступила место активному участию мирян в государственных делах. Манеры и костюмы светского общества стали элегантными, и к радостям жизни больше не относились неодобрительно. Перемена, которая, таким образом, произошла в общественной жизни, отражена в контрасте, представленном портретами Копли и портретами его предшественника Смиберта.

Соответствующий прогресс в улучшении условий жизни был отмечен также в Нью-Йорке и Филадельфии; в то время как в Южных штатах, колонизированных скорее роялистами, чем пуританами, традиция элегантной жизни всегда сохранялась, и изменения в этот период заключались лишь в увеличении возможностей ее реализации.

Английские влияния, модифицированные. Здания, которые начали возводить, включают церкви и молитвенные дома, особняки и несколько общественных залов; последнее представляет скорее исторический, чем архитектурный интерес. Места отправления культа представляют собой адаптацию стиля Рена-Гиббса, в то время как дизайн интерьера основан на стилях королевы Анны и Георгианской эпохи. В нескольких случаях прототип был точно воспроизведен; известными примерами являются **Церковь Христа в Филадельфии (1727-35); Старая Южная церковь в Бостоне**, ныне используемая как музей (1730-82), и **церковь Святого Павла в Нью-Йорке (1766)**. Последнее названное здание является одним из немногих примеров каменного строительства в этот период; обычным материалом был либо кирпич, импортируемый из Англии,

либо, что гораздо чаще, дерево. Это повлияло на использование рисунков Гиббса, Адама и других, на основе которых строители колониальных церквей черпали свои проекты. Кирпич не допускал обогащения резьбой. Вследствие этого лепнина отличалась чрезвычайной простотой, а такие украшения, как колонны, фронтоны и карнизы, были изготовлены из дерева. Характер конструкции был еще более изменен в штатах Новой Англии, поскольку дерево использовалось и для основного строения.

Развивался колониальный стиль.—Таким образом, был развит навык дизайна в использовании дерева как такового и дерева в сочетании с кирпичом, который можно выделить как особый стиль, к которому был применен термин “Колониальный”. Этот стиль ни в коем случае не является монументальным, даже если он включает в себя шпили, колонны и портики. Напротив, он отличается простотой и сдержанностью, но от незначительности его спасает спокойное достоинство целого и утонченность деталей. Деревянные шпили бесчисленных молитвенных домов, разбросанных по всей Новой Англии, многие из которых были спроектированы почти забытыми знаменитостями, Ашером Бенджамином и Итиэлем Тауном, представляют собой особый тип, отличающийся чрезвычайной четкостью очертаний, стремящимся к изяществу и воздушности. Это настоящие творения, логически вырастающие из деревянной конструкции. И даже в портиках, хотя их колонны конструктивно фальшивы, являясь всего лишь оболочками, окружающими столб, ощущение деревянной отделки настолько откровенно сохраняется, что в сочетании с деревянными стенами они кажутся вполне разумными.

Соответствующее единство эффекта достигается в лучших образцах деревянных жилых построек, таких как **Крейги-хаус**, дом Лонгфелло в **Кембридже**; **Шерберн-хаус** в **Портсмуте** и бесчисленное множество других примеров по всей Новой Англии. Они отличаются правильными пропорциями и распределением окон, пилястрами, поднимающимися на два этажа к хорошо продуманному карнизу, прерываемому в центре фронтоном, который служит крыльцом. Крыши бывают разные. Некоторые плоские; некоторые с наклоном спереди и сзади, с фронтонами на каждом конце. В других случаях непрерывный скат разбивается *желобом* на два ската, образуя тупой угол, как в мансардной крыше. Хотя, опять же, крыша может быть *шатровой*, наклонной вверх, то есть со всех четырех сторон, причем четыре плоскости сходятся в виде выступов.

В то время как похожие стили крыш и окон вновь появляются в домах южного колониального типа, последний отличается добавлением веранды. Он может иметь форму фронтонного портика, состоящего из колоссальных колонн, доходящих до карниза, или колоннады, простирающейся вдоль всего фасада и часто состоящей из двух этажей; балки перекрытия верхнего этажа врезаны в колонны — устройство, которое нарушает структурные приличия, но может быть упущено из виду при удобном достоинстве всего дизайна. Последнее в некоторых случаях охватывает протяженный симметричный план, как, например, в доме Вашингтона, **Маунт-Вернон**, где главный корпус соединен изогнутыми колоннадами с кухонным крылом с одной стороны и офисами с другой, в то время как помещения для рабов располагались в отдельно стоящих зданиях, отделенных от особняка формальными садами. Сравнительный размер последнего подчеркивает патриархальный характер лучших представителей старой южной жизни до Гражданской войны, в то время как спокойное достоинство экстерьера повторяется в духе утонченного и нежного воспитания, который пронизывает интерьер.

Как в южных, так и в северных колониальных домах деревянные панели, дверные и оконные наличники, каминные полки, карнизы и лестницы с балюстрадами отличаются изысканностью дизайна, заимствованной из моделей Adam и Sheraton.

КНИГА VII

ПЕРИОД ПОСЛЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ГЛАВА I

ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ И ГОТИКИ

Во второй половине восемнадцатого века началось возрождение классики, которое в различных странах, которые оно затронуло, продолжалось далеко в девятнадцатом веке. В некоторых направлениях это представляло собой реакцию на обесценившиеся ренессансные стили барокко и рококо; в целом этому в значительной степени способствовало более точное изучение древностей и открытие различия между греческим и римским искусством. Его влияние на архитектуру было лишь одной фазой его влияния, которое более или менее проникло в мировоззрение и нашло выражение в литературе. Это возрождение относится скорее к истории архитектуры, чем к фундаментальному изучению, подобному тому, что предпринято в этой книге. Соответственно, мы должны удовлетвориться здесь кратким описанием предметов. Чтобы продолжить тему предыдущей главы, давайте начнем с появления классического возрождения в Великобритании.

ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Изучение английского языка.—За "Возрождением образования" в Англии последовало постоянное увлечение греческой и римской литературой. Мильтон еще в 1654 году писал свои политические трактаты на латыни; и, хотя от такого использования языка отказались, знакомство с латынью и, по крайней мере, некоторое знакомство с греческим сохранялось до конца этого и последующего столетий и было обычным признаком образованного джентльмена. В 1647 году Драйден популяризировал "Энеиду" Вергилия, переводя ее, а в 1720 году Поуп выпустил свой перевод "Илиады" Гомера. Для продвижения искусства и литературы в 1734 году было основано Общество дилетантов, которое примерно двадцать лет спустя профинансировало археологические исследования Стюарта и Реветта в Греции. Их работа "Афинские древности" была опубликована в 1762 году. Одним из результатов вызванного этим интереса стало приобретение через лорда Элджина большей части скульптуры Парфенона, а также кариатиды и колонны из Эрехтейона, которые были приобретены правительством (1801-1803). Это, в свою очередь, подтолкнуло к исследованиям архитектора Х. В. Инвуда, который опубликовал в 1831 году свое исследование "Эрехтейона".

Критические исследования Винкельмана.— Тем временем в Германии Винкельман представил миру в 1763 году, практически одновременно с появлением работы Стюарта и Реветта, свою знаменитую "Историю искусств". Результат тринадцатилетнего изучения античных скульптур в Риме человеком, который был глубоким знатоком классицизма, а также человеком поразительной независимости и необычайных критических способностей, в этой работе впервые было проведено точное различие между греческими и римскими образцами, заложена основа здоровой критики и проанализированы характерные качества греческого искусства. Винкельман обнаружил, что это заключается в отношениях между целым и частями, настолько гармоничных, настолько сбалансированных и управляемых утонченным чувством, что, если и можно выделить одно качество, типичное для греческой работы, то это *покой*.

Влияние работ Винкельмана и Стюарта и Реветта было взаимным в двух странах. Но то, что функции греческой скульптуры и греческой архитектуры также были взаимными, ускользнуло от внимания. Даже больше, чем сочетание архитектуры и скульптуры в готическом соборе, потому

что более сознательно, в результате разумной логики, а также чувства, греческая скульптура и архитектура были составными частями одного замысла.



LA MADELEINE, PARIS

[С. 443](#)



ЗАЛ СВЯТОГО Георгия, ЛИВЕРПУЛЬ

[С. 438](#)



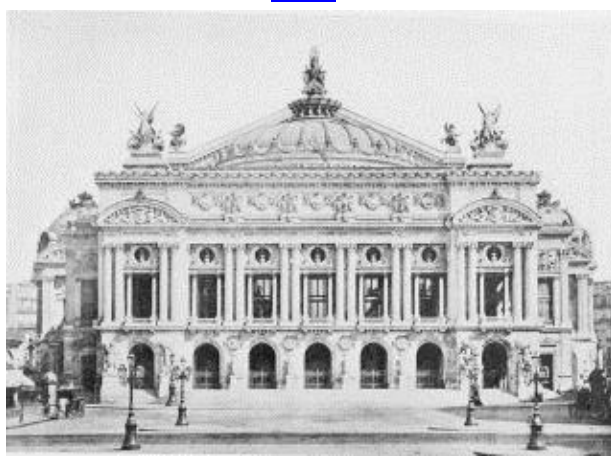
ПАНТЕОН, ПАРИЖ

Дж. Дж. Суффло. [С. 442](#)



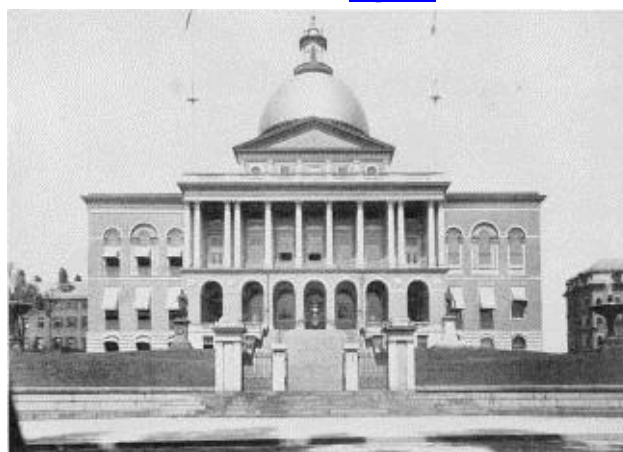
ЭТУАЛЬСКАЯ АРКА, ПАРИЖ

[С. 443](#)



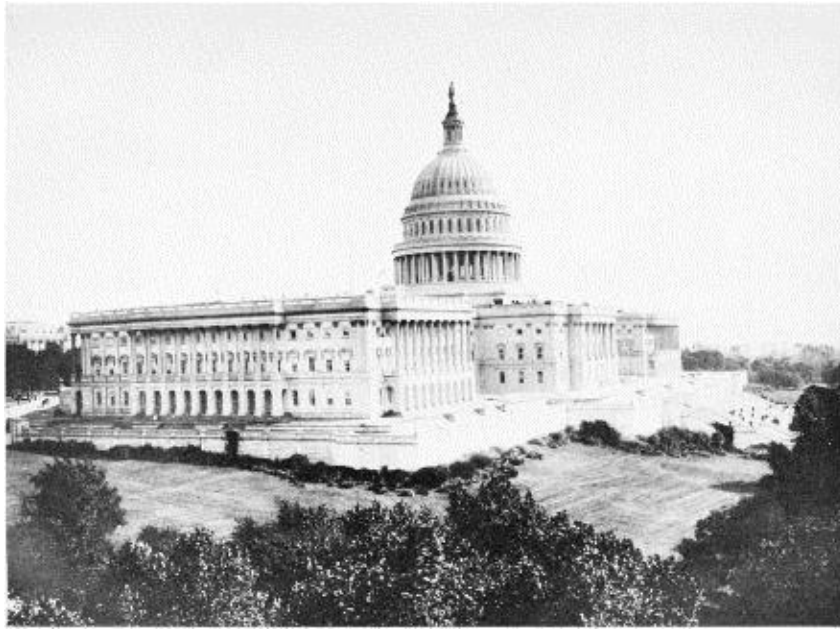
ОПЕРНЫЙ ТЕАТР, ПАРИЖ

Шарль Гарнье. [Стр. 444](#)



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДОМ, БОСТОН

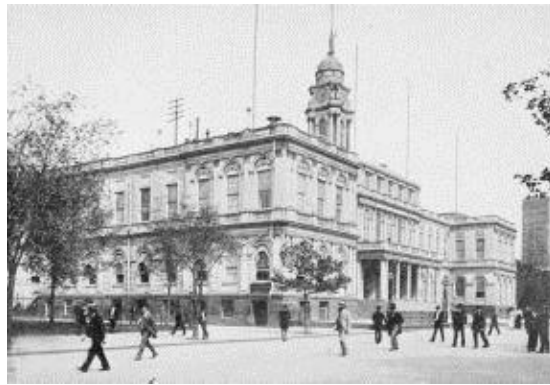
Чарльз Булфинч. [Стр. 448](#)



КАПИТОЛИЙ В ВАШИНГТОНЕ

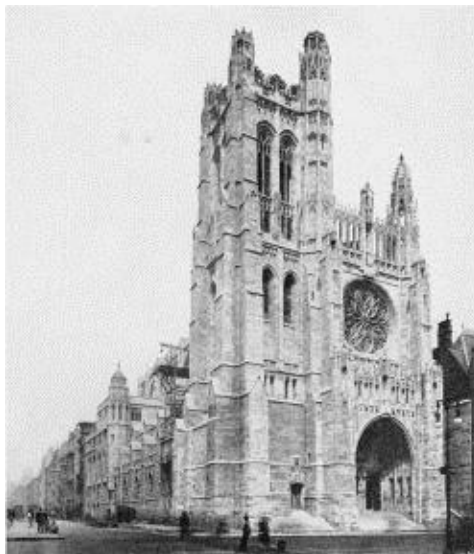
Оригинальная центральная часть выполнена Уильямом Торнтоном по рекомендации Б. Х. Латруба и Чарльза Булфинча.

Крылья и купол пристроены с 1851 по 1865 год. [Стр. 446](#)



МЭРИЯ Нью-Йорка

Манген. Стиль Людовика XVI. [Стр. 448](#)



Предоставлено Бертрамом Гросвенором Гудхью

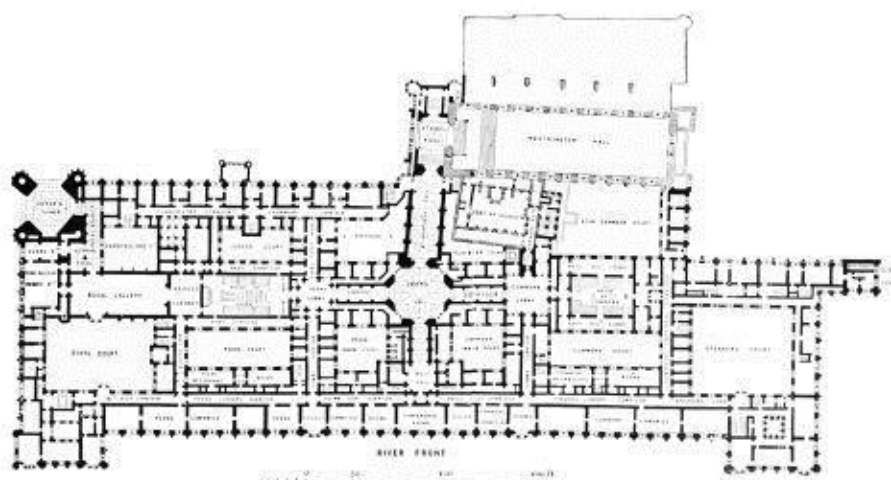
СЕНТ-ТОМАС, НЬЮ-ЙОРК

Автор: Крэм, Гудхью и Фергюсон. [С. 453](#)



ЗДАНИЯ ПАРЛАМЕНТА

СЭРА ЧАРЛЬЗА БАРРИ И ОГАСТЕСА У. Н. ПУТИНА. БАШНЯ ВИКТОРИИ, СЛЕВА; ЧАСОВАЯ БАШНЯ, СПРАВА. ВДАЛЕКЕ, СЛЕВА, ВЕСТМИНСТЕРСКОЕ АББАТСТВО. [Стр. 450](#)



ПЛАН ЗДАНИЙ ПАРЛАМЕНТА

[С. 451](#)

Отделить архитектуру от ее скульптурных украшений - значит снизить температуру восприятия в здании, сделать его холодным и слишком суровым в своей утонченности. Более того, внешний дизайн греческого здания был настолько рассчитан в соответствии с его планом, которым обычно был план храма, что попытка приспособить его к различным потребностям современной планировки является не только нарушением его логики, но и ослаблением — растягиванием до тонкости — его выразительности.

Адаптация ограничена.—Фактически, греческий фасад не может быть неотъемлемой частью современного здания. Вместо того чтобы вырастать из внутренних условий, это просто ширма, столь же произвольная в своем отделении от того, что находится за ней, как и старая раскрашенная театральная декорация. Осознание этого побудило архитекторов подражать, в зависимости от обстоятельств, римскому, а не греческому стилю. И поскольку римская архитектура была адаптацией греческих особенностей к новым задачам базилики, дворца,

общественной бани, триумфальной арки, амфитеатра и так далее, этой модели можно разумно следовать. Но когда архитектор пытается приспособить колоссальные формы римского храма к фасаду банка, библиотеки, музея или железнодорожной станции, он может проявлять стремление к впечатляющей, что мало свидетельствует об интеллектуальном понимании дизайна. Он совершает ту же ошибку, в которой любит обвинять непрофессионала, который, по его словам, думает о дизайне здания только как о внешнем эффекте, а не о плане и внутренней структуре. Ибо возьмем только один момент, связанный с освещением. Окна являются неотъемлемой частью современного здания, в то время как в римском храме они играли лишь второстепенную роль; так что фронтонное крыльцо с колоннами у входа и колоннады по бокам не использовались в ущерб внутренним требованиям.

Греческая модель.— Проблема окон не вошла в самый ранний пример классического возрождения в Англии — греческий дизайн **Банка Англии** (1788) сэра Джона Соана. Поскольку здание предназначалось для хранения золота и ценных бумаг, стены за колоннадами и крыльцом могли быть соответственно прочными. Тем не менее, даже в этом случае характер главного фасада не переносится на боковую часть здания, и дизайн фасада - это всего лишь фронтиспис. Еще более примечателен греческий фасад **Британского музея**, возведенный (1823-47) учеником Соана, сэром Робертом Смирком (1780-1867), который не только не согласуется с внутренним убранством, но и препятствует необходимому освещению.

Джордж Басеви, еще один ученик Соана, придумал более подходящее использование греческого стиля в **музее Фицуильяма в Кембридже**, потому что ему удалось избежать несоответствия окон. Х. У. Инвуд (1794-1843) применил результаты своего исследования Эрехтейона к дизайну **церкви Святого Панкратия**; в то время как среди примеров Уильяма Уилкинса (1778-1839) - **the University of London and the National Gallery**..... Дизайн последнего, который сильно уступает дизайну Университета, был, к несчастью, скован условиями. Самым удачным из всех зданий этого классического возрождения в Англии является **зал Святого Георгия** в Ливерпуле, построенный Х. Л. Элмсом (1815-1847). Он поднят значительно выше уровня стилобатной террасы, и дизайн представляет собой величественную обработку греческих портиков и колоннад; но греческий стиль отбрасывается на пороге, интерьер представляет собой адаптацию римских терм.

Несоответствие греческого стиля современным требованиям привело к появлению зданий без колонн; фактически, это возвращение к ренессансному дизайну, начало которому положил сэр Чарльз Барри, с которым мы еще встретимся в готическом возрождении.

НЕМЕЦКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

В Германии классическое возрождение архитектуры было тесно связано с движением мысли того времени, особенно в том, что касалось литературы. Мы уже отмечали почти одновременную публикацию “Афинских древностей” Стюарта и Реветта и “Истории искусств” Винкельмана, а также радушный прием, оказанный первому в Германии. Толчком к этому послужило появление в 1765 году “Лаокоона” Лессинга, критического трактата о живописи, скульптуре и поэзии. Он основывал ее на классических канонах; под ними он подразумевал не каноны французского псевдоклассицизма, который до сих пор считался классическим в Германии, а греческие каноны искусства и литературы, установленные Аристотелем. Действительно, он утверждал, что Шекспир, несмотря на неправильности его стиля, был ближе к духу Аристотеля, чем Расин.

Влияние Гете.—Гете при Веймарском дворе, где французский псевдоклассицизм был в моде, поддержал новое движение. Он посетил Италию и лично убедился в изучении взглядов Винкельмана и Лессинга. Будучи директором Герцогского театра, он мог в значительной степени контролировать драматический вкус Германии и поощрял Шиллера писать свои классические драмы. Целью и Гете, и Шиллера было примирить культурные идеалы восемнадцатого века с моделями Древней Греции.

Энтузиазм этого движения распространился и на архитектуру. Самым ранним примером являются **Бранденбургские ворота в Берлине** (1784); но фактическое возрождение началось примерно тридцать лет спустя, когда его лидерами стали Фридрих Шинкель (1781-1841) и Лео фон Кленце (1784-1864). Местом достижений Шинкеля является главным образом Берлин, где он отвечает за прекрасный дизайн **Старого музея** и **Королевского театра**. **Новый музей** Берлина был построен позже (1843-55) Штюлером.

Возможность для Кленце появилась благодаря стремлению Людовика I Баварского увеличить архитектурное величие Мюнхена и сделать его конкурентом Берлина и Дрездена в качестве художественного центра. Среди главных работ Кленце - **Глиптотека** (Галерея скульптур), **Пинакотека** (Картинная галерея) и **Пропилеи**. Вместе с ним в отделке этих и других зданий участвовали художники Петер фон Корнелиус и Вильгельм фон Каульбах, а также скульптор Людвиг Шванталер.

К этому периоду относится Здание **парламента** (Рейхсратгебанда) в **Вене** (1843) Теофила Хансена.

ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

Философское и общественное движение.— Во Франции классическое возрождение также произошло благодаря импульсу писателей и мыслителей, движимых, однако, в первую очередь не столько эстетическими соображениями, сколько философскими. Она представляла собой революцию против деградации индивидуальной и национальной жизни, коррупции правящих сил Церкви и государства, бездушного щегольства придворных и крайней нищеты масс пролетариата. Последний термин был заимствован из лексикона Императорского Рима и обозначал крестьянство и рабочих всех мастей, чьей обязанностью было трудиться на благо привилегированных классов и чьим единственным правом было размножение своего вида.

Протест против этой социальной гнилости был выражен Жан Жаком Руссо в трактатах “Неравенство условий” и “Общественный договор”, а также Дидро и другими энциклопедистами, которые в форме словаря, первый том которого появился в 1751 году, не только распространяли информацию, но и стремились направлять мысль, особенно в том, что касается прав и обязанностей правительства и управляемых. Несмотря на усилия Церкви и государства задушить это интеллектуальное и общественное движение, его влияние распространилось не только во Франции, но и по всей Европе и достигло американских колоний.

Пример Рима.— Постепенно традиции римской культуры, присущие французам, привели их к выводу, что, поскольку зло государства выросло из автократии Людовика XIV, который подражал авторитету и великолепию цезаря, облегчение следует искать в возвращении к скромной жизни и высокому патриотическому мышлению Ранней Римской республики. Внезапно, когда все мысли были устремлены к этой модели, молодой художник Жак Луи Давид вернулся из Рима и выставил в салоне 1785 года свою “Клятву Горациев”. Картина ознаменовала начало новой эпохи. Она придала конкретное выражение текучей мысли того времени. Строгий идеал раннего Рима стал лозунгом и целью как многих, так и немногих интеллектуалов. Мужчины стали обращаться друг к другу как *горожане*. Когда разразилась революция, Дэвид был назначен министром изящных искусств и диктовал стиль одежды и мебели, основанный на римских моделях. Со своих мест в Национальном собрании ораторы, одетые в римские тоги, подражали ораторскому искусству Цицерона в его нападках на продажного Катилину.

Затем последовали победы Наполеона, и идеал объединенной и могущественной Франции, диктующей политику Европе, занял место идеала “Свободы, братства и равенства”. Дэвид разворачивал свой сюртук и, наперебой восхваляя императора Наполеона, рисовал картины, изображающие имперское величие, а также создавал мебель и костюмы в стиле так называемый ампи́р в соответствии с новыми представлениями о великолепии. Сам Наполеон подражал римским императорам, став великим строителем; с одной стороны, предписывая

кодифицированную правовую систему, основанную на системе Юстиниана, а с другой - покровительствуя строительству зданий имперского величия.

В более поздние годы, когда после междоусобицы королей Бурбонов корону захватил Наполеон III, он тоже стремился стать покровителем великих строительных достижений.

Таков в общих чертах был фон классического возрождения во Франции.

Panthéon.—Первый примечательный пример - это **Пантеон**, первоначально посвященный святой покровительнице Парижа, **Святой Женевиеве**. Возведенный (1755-81) во времена правления Людовика XV Ж. Ж. Суффло, он представляет собой греческий крест, четыре зала окружают центральный, увенчанный куполом. Последний состоит из трех корпусов, внешний вид которых представляет собой редкое сочетание изящества и достоинства, хотя перистиллю из коринфских колонн, образующему барабан, несколько не хватает силы из-за отсутствия оснований для крепления колонн к стилобату. Фасады отличаются монументальной простотой, состоят из цельной каменной кладки, не нарушаемой окнами, и увенчаны целомудренным, но выразительным карнизом; единственным отступлением от строгости дизайна является великолепный портик из коринфских колонн. Сводчатые залы были украшены в последние годы некоторыми из выдающихся художников Франции; но большая часть работ является скорее живописными, чем настенными, и служит для того, чтобы подчеркнуть превосходное декоративное качество панно Пюви де Шаванна, посвященных событиям из жизни Святого. Geneviève.

Имперский период.—Этот образец правильного классицизма, созданный в знак протеста против рококо своего времени, также своей оригинальностью трактовки резко контрастирует с великой постановкой имперского периода — "**Мадлен**" (1804). Посвященный Славе, он представляет собой прямую имитацию римского коринфского храма огромных размеров; единственным отклонением от античной модели являются внутренние своды, которые, склоняясь к византийскому методу, состоят из трех плоских свисающих куполов, пронизанных большими глазами - единственным источником света в интерьере.

Еще одной имитацией римского образца является **Триумфальная арка** на площади Карусель, посвященная победам 1805 года и задуманная как главный вход во дворец Тюильри. С другой стороны, **Арка Этуаль**, самая большая из всех триумфальных арок, высотой 162 фута и шириной 147 футов, представляет собой свободный перевод античности во внушительный дизайн, достаточно современный, чтобы создать подходящий фон для страстной интенсивности скульптурной группы Добровольцев Франсуа Руда 1792 года, известной как *Марсельеза*. Эти и другие классические сооружения, которые были спланированы Наполеоном, были достроены после реставрации Бурбонов.

Между 1830 и 1850 годами во Франции было слышно эхо неогреческого движения, но французская логика отвергала прямое подражание греческим формам и стремилась отразить греческий дух только в высшей утонченности чувств. Его главными представителями были Дюк, Дюбан и Лабруст, которые представлены, соответственно, реконструкцией **Дворца правосудия**, **Библиотеки Школы изящных искусств** и **Библиотеки Ste. Geneviève**.

Вторая империя.—Главными архитектурными памятниками Второй империи (1852-70) являются завершение строительства **Лувра** и **Тюильри** Луи Висконти и Эктора Лефюэля; и **Парижского оперного театра** работы Шарля Гарнье. Тюильри был разрушен коммуной в 1871 году, но два крыла Нового Лувра, которые занимают западные углы площади Карусель, достойно продолжают в современном духе характер ренессансного фасада Пьера Леско. На самом деле они представляют собой не классицизм, а скорее возврат к вдохновению эпохи Возрождения, как и шедевр Гарнье, который представляет собой блестящую адаптацию итальянского стиля к роскошным требованиям современного церемониального театра и к экстравагантной показухе и несколько мерetricичному вкусу общества *нуворишей*.

Перепланировка Парижа.—Запоминающейся чертой этого периода является обширная перепланировка Парижа, спроектированная при бароне Османне. Это включало в себя расширение улиц, создание новых бульваров и общее улучшение санитарных условий, а также увеличение великолепия — проект такого масштаба, что он был завершен совсем недавно. Между тем, эта постепенная разработка организованного плана, направленного на согласование прав частной собственности с интересами сообщества, стала наглядным уроком надлежащего хода реконструкции города.

КЛАССИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ

После обретения Соединенными Штатами Америки независимости как нацией возникла острая потребность в правительственных зданиях. То, что они были выдержаны в классическом стиле, естественно вытекало из тесных отношений, которые сложились между Новой Республикой и Францией. Когда Вашингтон был выбран резиденцией национального правительства, именно француз, майор Пьер Шарль л'Энфан, спланировал город по плану, настолько удобному и декоративному, что странно, что ни один другой город Америки, имеющий такие же шансы начать все с начала, не подражал ему. Вместо этого общей практикой как в новых городах, так и при расширении старых было принятие схемы сетки с повторением параллельных улиц, пересеченных под прямым углом другим повторением параллелей; смертельно монотонная система и далеко не удобная. Ибо это не обеспечивает надлежащего притяжения правительства, финансов и так далее к определенным центрам, которые, как следствие, становятся неудобно перегруженными.

План Вашингтона.Вашингтонский план, напротив, логически разработан вокруг двух центров: Законодательного центра, **Капитолия**, и Исполнительного центра, Особняка президента, **Белого дома**.

От них расходятся широкие проспекты, названные в честь названий штатов, которые, в свою очередь, прорезаны повторением улиц, идущих на восток и запад, и другим рядом, идущим на север и юг; пространства странной формы, образованные пересечением этих улиц с проспектами, используются как небольшие общественные сады. Таким образом, ВашингтонТон - город прекрасных пространств для дыхания, его сады, парки и обсаженные деревьями аллеи составляют половину его общей площади.

Первым официальным зданием было **Казначейство**, строительство которого было начато в 1781 году Робертом Миллзом, занимавшим должность архитектора Соединенных Штатов. Завершенный проект представляет собой внушительный прямоугольный массив, восточная сторона которого замаскирована колоннадой из 38 ионических колонн, в то время как ионические портики украшают остальные три фасада. В 1792 году были начаты работы над **Белым домом**, а годом позже - над **Капитолием**.

Белый дом.Представительский особняк, спроектированный Джеймсом Хобаном по образцу, как говорят, резиденции герцога Лейнстерского близ Дублина, состоял из двухэтажного дома, увенчанного балюстрадой и ионическим портиком. Даже с учетом пристроек, сделанных в последние годы в качестве административных офисов, он отличается величественной простотой, приличествующей резиденции “первого джентльмена страны”.

Капитолий.—Капитолий расположен на холме примерно в 100 футах над уровнем реки Потомак. Его центральная часть была спроектирована Уильямом Торнтоном с некоторыми изменениями, предложенными его сотрудниками Б. Х. Латробом и Чарльзом Булфинчем. Крылья и купол были пристроены с 1851 по 1865 год. Главный фасад находится на востоке, где три внушительных лестничных пролета ведут к трем коринфским портикам, которые указывают на особые функции здания. То, что слева, с аллегорической скульптурой на фронте работы Томаса Кроуфорда, образует главный вход в крыло, занимаемое Палатой Сената, в то время как то, что справа, к которому только что добавилась скульптура Пола У. Бартлетта, отличает Зал представителей.

Здание занавеса, соединяющее это южное крыло с центральным блоком, раньше занимал Зал представителей, но теперь в нем находится Национальный зал скульптур, в который каждый штат может внести по две статуи своих “избранных сыновей”. Соответствующее здание на севере, в котором до 1859 года размещался Сенат, теперь отведено Верховному суду. Центральный портик является церемониальным входом в здание, и здесь уходящий президент передает свои функции своему преемнику. Она ведет в ротонду, украшенную следующими историческими картинами: “Высадка Колумба” Джона Вандерлина; “Де Сота, открывающий Миссисипи” Уильяма Генри Пауэлла; “Крещение Покахонтас” Джона Гэдсби Чепмена; “Посадка паломников из Делфт-Хейвена” Роберта Уолтера Вейра; “Подписание декларации независимости” Джона Трамбулла, который также написал остальные картины: “Капитуляция Бургойна при Саратоге”, “Капитуляция Корнуоллиса при Йорктауне” и “Вашингтон подает в отставку со своего поста”. в Аннаполисе”.

Купол, который является величественной вершиной всего проекта, был возведен из железа Томасом Устиком Уолтером. Он возвышается на высоту 268 с половиной футов и увенчан статуей Свободы высотой почти 20 футов работы Томаса Кроуфорда.

Органичное соответствие Капитолия функциям правительства было дополнено в последние годы дополнительными зданиями, соединенными подземными переходами: на востоке - Библиотекой Конгресса, предназначенной в первую очередь для использования Законодательным органом, но фактически являющейся национальной библиотекой; а на северо-востоке и юго-востоке - административными зданиями, соответственно, для Сената и Палаты представителей.

Булфинч.—Чарльз Булфинч (1763-1844) уже упоминался. Сын богатого врача из Бостона, он окончил Гарвард и около пяти лет путешествовал и учился в Европе, после чего поселился в Бостоне и стал практиковать как архитектор. Он построил старый **Федеральный уличный театр** (1793), первый театр, построенный в Новой Англии, а в 1798 году завершил работу, с которой больше всего ассоциируется его имя, - **Государственный дом** на Бикон-Хилл. Он оброс пристройками, но оригинальная часть, увенчанная небольшим куполом правильных пропорций, по-прежнему свидетельствует об утонченности вкуса дизайнера и конструктивной искренности.

Исключением из использования в это время классического стиля является **ратуша Нью-Йорка**, построенная в 1803-12 годах французом Мангином. Дизайн выполнен в стиле Ренессанса, под влиянием манер эпохи Людовика XVI, и отличается особой изысканностью пропорций и деталей.

Между тем, **Казначейство** и **Старая таможня в Нью-Йорке** были построены в классическом стиле; также как и **Таможня в Бостоне**, **Монетный двор в Филадельфии**, **колледж Джирард** для сирот в том же городе; проект Томаса Джефферсона для его нового фонда, **Университета Вирджинии**, и большинство национальных зданий и сооружений штата, которые были построены до Гражданской войны.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ГОТИКИ

Возрождение готики девятнадцатого века было в основном ограничено Англией, где оно выросло из возрождения духовной энергии в самой Церкви. Это духовное Возрождение началось в последней четверти восемнадцатого века как протест против рационалистического настроения эпохи, ее тенденции пренебрегать притязаниями веры и догматическим авторитетом в пользу того, что апеллировало к разуму.

Религиозные пробуждения.Последовавшее за этим евангельское возрождение было серьезной попыткой пробудить Церковь от бездеятельного безразличия, в которое она погрузилась, пробудить в духовенстве более высокое чувство своей ответственности и в целом способствовать духовному возрождению. Это движение было усилено как внутри Церкви, так и со стороны государства эксцессами Французской революции, которые, казалось, угрожали всем формам власти. Это возрождение быстро росло в первые годы девятнадцатого века и со временем было дополнено другим, известным как Оксфордское движение.

Ибо она возникла в Оксфордском университете группой людей, включая Кебла, Ньюмана и Пьюзи, которые чувствовали, что Церкви грозит опасность превратиться всего лишь в гуманитарное учреждение. Соответственно, они считали, что Англиканская церковь была ветвью Католической церкви и что ее священство находилось в прямой преемственности с апостольских времен; и в соответствии с этим настаивали на возвращении к ритуалу и рублевым обрядам, предписанным в Первом молитвеннике Эдуарда VI. Это движение, известное также как трактарианское движение, по трактатам, изданным его сторонниками, или пусеитское, по имени его главного представителя, подверглось нападкам со стороны партий в Церкви, отличавшихся Широтой и Низостью в оппозиции к новой партии, которая стала известна как Высшая.

Суть противоречия, касающегося нашего исследования, заключается в том, что религиозное возрождение, с одной стороны, привело к общему восстановлению соборов и церквей, которые пришли в состояние постыдного запустения, а с другой — сделало упор на средневековую церковную архитектуру как форму, вдохновленную пылом католической веры и единственную подходящую для католического ритуала. Отсюда возникло изучение и возрожденное использование готической архитектуры.

Пугин.— В начале века Джон Бриттон и Томас Рикман опубликовали иллюстрированную работу “Соборные древности и готический стиль”, которая выдержала множество изданий. Они подготовили почву для влияния Августа В. Н. Пугина (1812-1852), который выступил как настоящий апостол готики. Ибо он придавал движению страсть, так что оно представляло собой не мелкую причуду, а, на данный момент, убеждение в том, что характерной традицией англичан должен быть средневековый стиль. И к реализации этого он привнес знание деталей и орнамента, приобретенное за многие годы, проведенные за измерениями и чертежами готических зданий; в то время как с целью воспроизведения духа оригиналов он основал и обучил школу мастеров. Фактически, он был пионером более позднего движения в области декоративно-прикладного искусства. Он обратился в римский католицизм, и его самая важная церковная работа была направлена на римско-католические церкви и монастыри.

Здания парламента.— Когда заказ на **Новые здания парламента** был передан сэру Чарльзу Барри с оговоркой, что стиль должен быть готическим, Пугин был связан с ним как главный дизайнер внешних деталей и внутренних декоративных работ.

Стиль, выбранный властями под неудачным впечатлением, что он должен соответствовать соседней часовне Генриха VII, был тюдоровской готикой, или поздним перпендикулярным стилем, так что фасады в их линейном повторении создают определенную жесткость и монотонность. Этот эффект, однако, нивелируется грандиозным масштабом огромного здания и живописной линией небоскребов, шпилей и башенок. Из них двумя доминирующими элементами являются фонарь над восьмиугольным центральным залом, богато украшенная башня Виктории, отмечающая церемониальный въезд монарха в Палату лордов, и Башня с часами, которая стоит в конце Палаты общин, заявляя о своем простом назначении как башни с часами, а когда горит верхний свет, о том факте, что Палата заседает.

Но самой грандиозной особенностью концепции Барри является план, адаптированный к месту все еще существующего Вестминстерского зала. Несмотря на ячеистую сложность его бесчисленных элементов, в целом он представляет собой органичную завершенность сравнительной простоты, настолько адаптированную к требуемым функциям, что более или менее точно послужила образцом для многих других зданий, в частности для **Здания парламента в Будапеште**.

Достоинства как плана, так и фасадов подчеркиваются контрастом с **Новыми юридическими судами**, спроектированными Дж. Э. Стрит (1824-1881). Здесь стремление к археологическому возрождению опередило разумную адаптацию. Таким образом, внешний вид представляет собой скопление средневековых деталей, которые имеют мало отношения к внутренним потребностям или вообще не имеют их, в результате чего интерьер неудобен, в то время как его единственная

прекрасная особенность, большой сводчатый зал, становится бесполезным из-за того, что находится не на том же этаже, что и Суды.

Стрит был учеником сэра Гилберта Скотта (1810-1877), под влиянием которого возрождение готики достигло своего расцвета. Он тоже был энтузиастом археологии, отдававшим предпочтение раннему стилю оформления, и его многочисленные церкви, откровенно говоря, являются максимально приближенными копиями средневековой архитектуры.

С другой стороны, более свободная адаптация готики к современным потребностям и чувствам проявляется у Уильяма Баттерфилда (1814-1900); например, в дизайне **колледжа Кебл в Оксфорде, Всех Святых на Маргарет-стрит в Лондоне** и его маленькой церкви в Баббакомбе в Девоншире. Другими независимыми готиками были Дж. Л. Пирсон, архитектор **собора в Труро** и восьми лондонских церквей; Джеймс Брукс, который успешно использовал кирпич в церковном дизайне, и Альфред Уотерхаус. Последний проявил себя мастером планирования в адаптации готики к светским зданиям, двумя из его наиболее важных проектов являются **Суды и ратуша, Манчестер**.

ФРАНЦИЯ

Характерная независимость Франции отличает те немногие церкви, в которых прослеживается влияние возрождения готики. Самой по сути готической церковью того периода является **церковь Святой Клотильды в Париже**, спроектированная Теодором Баллином, который, однако, в своей более поздней работе, **La Trinité**, демонстрирует удивительно интересное сочетание деталей эпохи Возрождения с готическим чувством. Но тенденция французской церковной архитектуры была скорее византийской, и кульминацией этого движения стала великая церковь **Сакре-Кер на Монмартре**, возведенная Полем Абадией (1774-1812).

США

В Соединенных Штатах возрождение готики появилось еще в 1839-40 годах в работах двух английских архитекторов, Ричарда М. Апджона и Джеймса Ренвика. Первому было поручено восстановить **церковь Святой Троицы в Нью-Йорке**, а позже он возвел **Капитолий штата в Коннектикуте**, в то время как Ренвик отвечает за **церковь Грейс** и **собор Святого Патрика в Нью-Йорке**.

С появлением, как будет отмечено позже, архитекторов, получивших образование в Школе изящных искусств, мода на готику пошла на убыль. Но за последние десять лет она обрела новую жизнь, полную замечательных достижений, под руководством нью-йоркской и бостонской фирмы Cram, Goodhue and Ferguson, которая недавно была распущена, и бывшие партнеры теперь работают независимо. Жизнеспособность, которую им удалось придать своей работе в виде множества примеров, распространенных по всей стране, можно объяснить двумя причинами.

Первая раскрывается в небольшой книге "Готический квест", написанной Ральфом Адамсом Крамом. Он дышит страстью Пугина; он вдохновлен такой религиозной верой и набожностью, какими, должно быть, обладали строители старых соборов и церквушек. Отсюда убежденность его автора в том, что архитектурные формы, разработанные как выражение этой веры и в соответствии с потребностями богослужения, которое она вдохновляла, являются единственно подходящими воплощениями для продолжения этой веры и богослужения. На самом деле для мистера Крама готика - это не просто стиль, который следует использовать профессионально, а живое конкретное выражение души. Более того, тщательное овладение готическими формами было направлено не на воспроизведение старых моделей, как в начале Возрождения готики, а на применение старых принципов готического дизайна к изменившимся условиям современности. Соответственно, в проектах этих архитекторов нет свидетельств "мертвой руки". Они принадлежат настоящему и служат ему, сохраняя связь традиции с прошлым. Действительно, мало кому удалось возродить готику с такой материальной и духовной силой, если таковые вообще были.

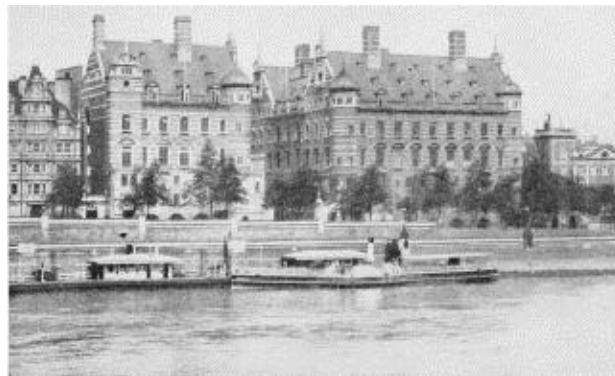
ГЛАВА II

СОВРЕМЕННАЯ СИТУАЦИЯ

Следуя тенденции современной цивилизации, современная архитектура, поскольку она не продолжает подражать прошлому, становится, с одной стороны, более космополитичной, а с другой - более индивидуалистичной. Свободная торговля идеями, поощряемая путешествиями и обменом архитектурными журналами, стирает национальные различия. Более того, огромное разнообразие и новизна проблем, с которыми сейчас сталкивается архитектор, подталкивают к их личному решению. Они требуют изобретательности с его стороны и стимулируют его к индивидуальному самовыражению.

Отношение студента.—До сих пор в этой книге мы изучали исторические стили архитектуры, их происхождение и возрождение; но, если она послужила своей цели пробудить интерес к искусству, в будущем мы будем меньше думать о стилях и приобретем привычку изучать здание так же, как мы изучаем человека. Во всяком случае, при первом анализе мы оцениваем индивида не по сравнению с кем-то, достойным истории, а по его пригодности для настоящего — по тому, какой вид он представляет обществу в целом, и по его ценности в той конкретной роли, которую он играет в общей жизни. Есть ли у него, например, достоинство и какое-то другое очарование характера? Искренни ли его мотивы? Обладает ли он качествами, которые делают его работу не только исполненной благих намерений, но и практически эффективной, и так далее?

Точно так же мы будем оценивать здание не как нечто отдельное от нашей жизни, а как продукт, выражение и вклад в живое настоящее.



Предоставлено компанией " Британская энциклопедия "

СКОТЛЕНД-ЯРД, РИЧАРД НОРМАН ШОУ



Предоставлено архитектором У. М. Хармоном Бирсом

ВУДБЕРН - ХОЛЛ

Резиденция миссис Купер Хьюитт, Нью-Виндзор, Нью-Йорк [Стр. 468](#)



ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ, БОСТОН

Генри Х. Ричардсон. [Стр. 462](#)



ОКРУЖНЫЕ ЗДАНИЯ, ПИТТСБУРГ

Генри Х. Ричардсон. [Стр. 462](#)



THE BREAKERS, НЬЮПОРТ, Р. И.

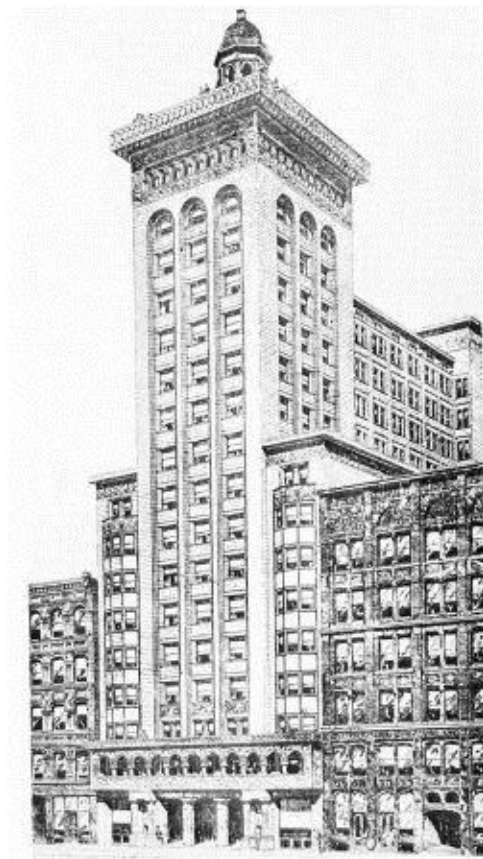
Резиденция Корнелиуса Вандербильта, Ричард Моррис Хант. С. [462](#)



© Американский архитектор. Предоставлено Architects, Carrere & Hastings

СВЕДЕНИЯ О МЕСТЕ ЖИТЕЛЬСТВА МИСТЕРА ТОМАСА ГАСТИНГСА

УЭСТБЕРИ, Лонг-Айленд. [Стр. 468](#)



ЗДАНИЕ ТЕАТРА ШИЛЛЕРА, ЧИКАГО

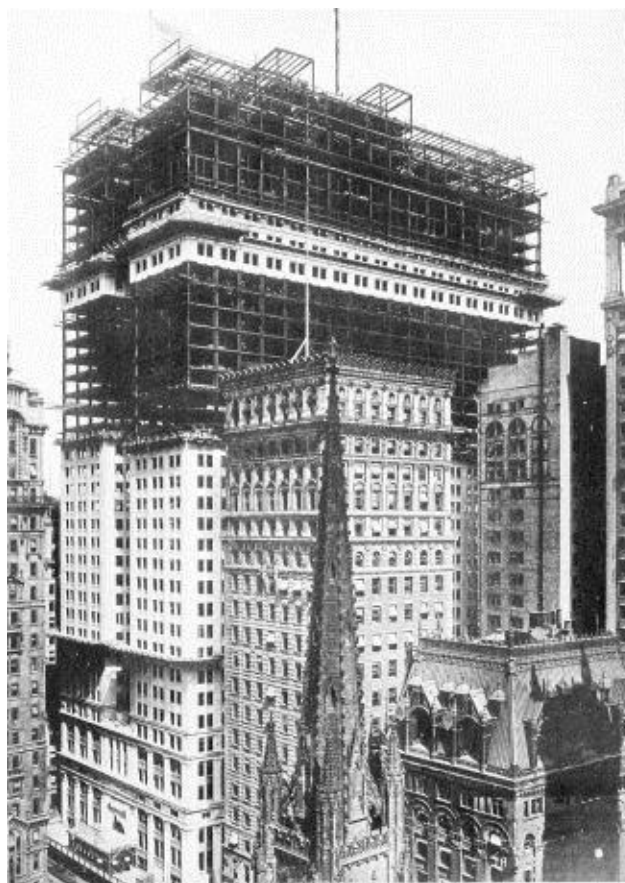
Автор Луи Х. Салливан. Дизайн, подчеркивающий высоту и рост конструкции вверх. Только Центральная часть была поднята на полную высоту, так что был возможен Круговой карниз. [Стр. 474](#)



Предоставлено компанией Thompson-Starrett Co

ВУЛВОРТ БИЛДИНГ

Автор: КАСС ГИЛБЕРТ. Пятьдесят один рассказ. С. [471](#), [476](#)



Предоставлено компанией Thompson-Starrett Co.

КОНСТРУКЦИЯ СТАЛЬНОЙ КЛЕТКИ

СЦЕНА В НИЖНЕМ НЬЮ-ЙОРКЕ; ШПИЛЬ ЦЕРКВИ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ НА ПЕРЕДНЕМ ПЛАНЕ. С. [470](#)

Мы будем думать об этом в терминах жизни, как о моделировании органических и функциональных качеств живого существа. Это будет практически живое существо, как в том смысле, что оно занимает свое место в окружающей жизни, так и в том, что оно обслуживает жизненные потребности в своем специфическом качестве.

Мы уже думали о зданиях как об органических конструкциях, построенных по хорошо продуманному плану, с частями, выполняющими свои индивидуальные функции в рамках общего назначения. Мы также отметили, что на характер конструкции повлияли фактические методы строительства и используемые материалы. Мы научились критически относиться к определенным моментам. Соответствовал ли план своему назначению? Соответствовали ли фасады характеру плана, сбивали с толку или противоречили ему? Соответствовал ли дизайн назначению здания и методам строительства, или же он, каким бы красивым он ни был, по сути, был обманом? Был ли он перегружен произвольными украшениями, которые имели мало отношения к структуре или вообще не имели никакого отношения и были предназначены в основном или только для демонстрации? Принесла ли она в жертву потребности интерьера исключительно из эстетических соображений?

И эти процессы оценки, которые мы приобрели привычку применять к зданиям прошлого, нам осталось лишь применить к зданиям настоящего. Ибо архитектура сегодняшнего дня истинна или ложна, хороша или плоха, разумна и достойна восхищения не потому, что она соответствует или не соответствует тем или иным типам, а потому, что она успешно или неудачно отвечает практическим и эстетическим требованиям сегодняшнего дня.

Необходимость общественного признания искусства.— Отсюда необходимость разумного понимания архитектуры со стороны части общественности. Это необходимо как для их собственного блага, так и для блага архитектора. Одной из больших трудностей, с которыми приходится сталкиваться последнему, является невежество и безразличие не только общественности, но и официальных властей. Они не поощряют искреннего архитектора разумной похвалой; они не сдерживают неискренних и неэффективных. Они снимают с себя всякую ответственность за результат, “перекладывая ее” на “эксперта”. Следовательно, архитектуру можно рассматривать не как искусство, а просто как профессию. Таким образом, помощь и поощрение оказывается тем архитекторам, которые практикуют это в основном или исключительно как “деловое предложение”.

И в наши дни общественная ответственность необходима больше, чем когда-либо. Ибо проблемы архитектуры настолько бесконечно разнообразны и требовательны, что для их успешного решения требуется сотрудничество непрофессионала. Но, хотя люди исповедуют демократические идеи, в вопросах архитектуры они действуют так, как будто живут в аристократические времена, когда уважали рождение, а не во времена, когда мы пытаемся культивировать уважение к обычной человечности. Сегодня, если мы верны провозглашаемыми нами идеалам, доходный дом рабочего так же важен в социальной системе, как дворец богача или загородный дом состоятельного человека. И это должно быть предметом общественного беспокойства.

Или рассмотрим другой из многих новых типов, востребованных современными условиями, — фабрику. Она должна отвечать потребностям конкретной отрасли. В этом ее утилитарная необходимость. Но существует также гуманитарная необходимость в том, чтобы это было подходящее место для мужчин и женщин, которые проводят в нем половину своей бодрствующей жизни. И, опять же, есть то, что мы можем назвать в общем *necessity*, как она влияет на жизни вне общины, что завод не должен быть вещью уродства или тоска однообразия, *sordidly* разрушительные возможные красота местности. Ибо мы мало продвинулись в цивилизации, если довольствуемся заменой мрачного замка средневековья, окруженного кучкой хижин слуг, мрачной крепостью промышленности, окопавшейся среди убогих жилищ мужчин и женщин, не рассматриваемых в их индивидуальном и коллективном качестве как человеческие существа, но объединенных механическим термином “рабочие”.

И то, что верно для фабрики, верно и для розничных магазинов и универмагов, городских рынков, складов, доков и прибрежных зон, а также для ста одного вида потребностей, создаваемых современной промышленностью и торговлей. Это также верно в отношении обеспечения культурных потребностей общества в церквях, школах, колледжах, библиотеках и музеях, а также в целях отдыха и оздоровления — театрах, концертных залах, кинотеатрах, танцевальных залах, банях, больницах и парках. Но зачем пытаться перечислять бесчисленные проблемы, которые современная жизнь ставит перед архитектором? Дело в том, что все они связаны с социологическими соображениями, непосредственно влияющими на жизнь простого человечества. На самом деле архитектура, при правильном рассмотрении и применении на практике, является великим демократическим искусством, которое благодаря сотрудничеству художника и непрофессионала может стать одним из величайших средств улучшения жизни человека. Поэтому насколько важно, чтобы общественное образование способствовало пониманию и оценке этого!

Поскольку такова цель настоящей книги, в которой лишь случайно изложена история этого искусства, нет возможности или необходимости пытаться охватить его современное проявление во всех странах. Достаточно кратко сослаться на Великобританию и Соединенные Штаты, где архитектурная деятельность была заметной, хотя результаты сильно различались.

СОВРЕМЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

В Великобритании современная тенденция была особенно заметна в направлении независимости и индивидуальности. Все началось с определенных движений, которые, возможно, правильнее было бы назвать модой. Это было возрождение эпохи королевы Анны, которое, хотя и включало в себя много сложностей и манипуляций при строительстве, привлекло новое внимание к возможностям кирпича и его пригодности для климата. Кроме того, из-за того, что это приобрело популярность моды, это побудило публику проявить какой-то интерес к архитектуре. И этот интерес еще больше стимулировался “Движением Морриса”.

Движение Уильяма Морриса. Ограниченность Уильяма Морриса заключалась в том, что в своем рвении ко всему средневековому он не терпел никаких других форм украшения. Более того, он предположил, что искусство Средневековья создавалось исключительно мастерами, работавшими в гармоничном сотрудничестве. Он отказывался верить, что их работой руководил главный дизайнер, и в целом критиковал архитекторов как причину всего предосудительного в последующей архитектуре. Таким образом, в обоих отношениях его влияние было скорее реакционным, чем помогало двигаться вперед. Но, с другой стороны, это продолжалось и принесло ценные плоды в продвижении уважения к честному мастерству, на которое он делал основной упор, и в возрождении признания роли, которую играют живопись, скульптура и декоративно-прикладное искусство в целом в союзе с архитектурой. Соответственно, одним из косвенных результатов влияния Морриса стало повышенное внимание, уделяемое характеру и качеству простой каменной кладки, освежающая и благотворная реакция на представление о том, что интерес к архитектуре зависит от живописного разнообразия деталей и орнамента. Была даже группа молодых архитекторов, которые, вдохновленные идеей Морриса о ручной работе, стремились ограничить свои проекты простейшими элементами строительства. Они были бы первыми, последними и неизменными строителями; все прецеденты архитектурных деталей следует игнорировать; они ограничивались бы простейшими абстракциями структурных элементов, и из них со временем мог бы развиваться новый декоративный жаргон.

Интересно отметить аналогию между этой целью и целью Матисса и других художников в живописи. В обоих искусствах это представляет собой бунт против утонченности и механизма, которые могут возникнуть в результате повторения стилей, усвоенных в школе. Это вскрыло бы поверхность и добралось бы до подпочвы, в которой укоренились элементарные принципы, чтобы стимулировать рост, который в большей степени мог бы соответствовать современным потребностям и идеалам.

С другой стороны, существует очевидное возражение, слишком очевидное, кстати, чтобы быть принятым как окончательное, что прошлое настолько переросло в настоящее, наследие стало настолько неотъемлемой частью нынешнего понимания и чувств, что человек не может устранить его из своего сознания путем размышления, как человек может снять с себя одежду. Между тем, хотя этот аргумент кажется правдоподобным, факт остается фактом: во всяком случае, в живописи многие художники, игнорируя доводы в пользу реального творчества, облачают свои идеи в новые формы, которые начинают казаться разумными все большему числу людей.

Движение “Свободная классика”.—Однако многие архитекторы, принимая наследие прошлого и в то же время бунтуя против схоластического воспроизведения стилей, инициировали движение в пользу того, что они называли “Свободной классикой”. Их стремлением было обнаружить элементарные элементы в данном стиле и использовать их с гибким пониманием и чувством, а также со свободной игрой, особенно с декоративными аксессуарами. Первым, кто привел практические доказательства этой идеи, был Р. Норман Шоу, член Королевской академии в **Новозеландских палатах** на Лиденхолл-стрит, **Лондон**, которые были возведены еще в 1873 году.

Это было эссе художника о личном освобождении; работа человека, который, хотя и не любил классику меньше, больше любил жизнь и свое собственное участие в ней, который утверждал, что по рождению художник имеет право на личное самовыражение и творчество. К счастью, его

авантюра вызвала значительный интерес у интеллигентной публики, в то время как другие архитекторы увидели в ней обещание своего собственного художественного освобождения. Результатом стало для Великобритании подлинное возрождение архитектуры как живого и индивидуального искусства. Ни в одной другой стране разнообразие и многогранность нашей современной жизни не нашли более свободного выражения в зданиях. Без сомнения, не всегда удачно. Пурист может указать на некоторые из них как на “ужасные примеры” и таким образом попытаться оправдать свою веру в безопасную посредственность, а не в то, что он считает опасной широтой. Но пурист не индивидуалист, а Великобритания индивидуалистична, даже в некоторой степени. Следовательно, то, что делают ее архитекторы, отражает колорит темперамента страны, что само по себе похвально. Между тем, существует множество недавних зданий, в которых удачно сочетаются разумность и авантюризм, а разумное отношение к инженерным коммуникациям и структурной логике сочетается с оригинальностью и вкусом.

За последние двадцать пять лет Лондон, например, превратился в один из самых впечатляющих в архитектурном отношении городов Европы. И не в том смысле, чтобы более или менее формально подражать великолепию императорского Рима; но в духе творческой индивидуальной предприимчивости и с тем мужеством, которое позволяет даже совершать ошибки, при условии, что целью является свобода, подобающая Метрополии самоуправляющихся Доминионов.

СОВРЕМЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ

С середины девятнадцатого века Соединенные Штаты переживают необычайную активность в строительстве. Беспрецедентный спрос был вызван открытостью Запада и быстрым ростом населения и богатства, а также разрушениями, вызванными сильными пожарами в Чикаго и Бостоне. С другой стороны, обстоятельства привели к разработке нового метода строительства — “стальной клетки”. Между тем, новый период открыл для себя двух архитекторов — Ричарда Морриса Ханта (1828-1895) и Генри Хобсона Ричардсона (1838-1886), чье влияние оказало заметное влияние на архитектурное развитие.

Хант и Ричардсон. Первый, младший брат художника У. М. Ханта, родился в Браттлборо, штат Вермонт, в 1828 году; в то время как Ричардсон, на десять лет его младше, был уроженцем Луизианы. Оба получили образование в Школе изящных искусств в Париже и своим влиянием ввели моду на эту знаменитую школу, которая так сильно повлияла на архитектурный прогресс в Америке. Вернувшись домой — Хант в 1855 году и Ричардсон в 1865 году, — они привезли с собой основательную научную подготовку, уже подкрепленную практическим опытом в Париже. И гений одного дополнял гений другого; ибо, хотя оба обладали личной силой, которая привлекала внимание и вызвала уважение, особыми способностями Ханта были исполнительность и организованность, в то время как у Ричардсона были, более конкретно, способности художника. Таким образом, вдвоем они утвердили в общественном сознании понимание архитектуры не просто как строительного процесса, но и как одного из видов изобразительного искусства, а также поставили профессию архитектора на прочную основу. Ибо в 1885 году Хант принял видное участие в основании Американского института архитекторов, первым президентом которого он был.

Среди его наиболее важных работ - **Теологическая библиотека и часовня Маркуэнда в Принстонском университете; богословский колледж и Хранилище свитков и ключей в Йельском университете; библиотека Ленокса, Нью-Йорк, с тех пор демонтированная; нью-йоркские резиденции У. К. Вандербильта и Генри Г. Маркуэнда; загородный дом Джорджа В. Вандербильта в Билтморе и некоторые из роскошных “коттеджей” в Ньюпорте, включая “Мраморный дом” и “Брейкеры”.** Он также продемонстрировал свой талант планирования при строительстве **Музея искусств Метрополитен в Нью-Йорке.**

Ричардсон взял за образец романский стиль Южной Франции, но использовал его с такой свободой и адаптивностью, что, как говорят, был очень близок к созданию собственного стиля.

Наилучшим образом это видно на тех примерах, в которых ему не мешало внешнее вмешательство, особенно в **здания округа в Питтсбурге** и в **церкви Троицы в Бостоне**. Оба они отличаются структурной значимостью; достоинством массы, тонким соотношением частей к целому и декоративным отличием, которое позволило избежать как яркости некоторых его ранних украшений, так и голой простоты, характерной для работ некоторых его подражателей. Другими известными образцами его творчества являются: **Север Холл и Остин Холл, Гарвард; мэрии Олбани и Спрингфилда; Публичные библиотеки Woburn, North Easton, Quincy, Maiden and Burlington and the Chamber of Commerce, Cincinnati**. В

В то время как художественная серьезность и утонченный вкус Ричардсона произвели неизгладимое впечатление, от его выбора романского стиля, хотя он и приобрел некоторых последователей, отказались в пользу римского и Ренессанса; изменение произошло из-за того, как последующие американские студенты Школы изящных искусств отреагировали на его преподавание.

Обучение изящным искусствам.—Обучение "Изящным искусствам" основано на изучении греческого, римского стилей и Ренессанса. Греческий стиль, в пределах ограниченного диапазона типов зданий, демонстрирует наиболее совершенное соотношение плана и высоты, формы и функции; наиболее гармоничное сочетание ума и чувств. Римлянин олицетворяет собой гения конструктивной логики и практической изобретательности в применении принципов к широкому кругу проблем. Эпоха Возрождения заменила конструктивную логику логикой вкуса и придала римским деталям утонченность мастерства, столь же утонченную, как и греческая. Более того, греческий, римский и Ренессанс являются (если использовать современное слово) *стандартизированными* стилями, в которых были рассчитаны пропорции и принципы сведены к определенным признанным отношениям гармоничного согласия. Таким образом, они поддаются более точному изучению, чем это возможно с готикой, которая более соответствует свободному развитию природы, включая все принципы структуры и элементы красоты, но со свободой применения, что затрудняет формулировку.

Однако результаты этого обучения изящным искусствам далеко не всегда соответствуют его цели. Цель Школы, отвечающей склонности французов к логическим процессам, состоит в том, чтобы научить ученика рассуждать, выработать привычку применять к каждой проблеме независимый и индивидуальный логический процесс. Его учат разбираться в сути любой проблемы и находить ее самое чистое и простейшее решение. Исторические стили рассматриваются не как образцы для подражания, а скорее как грамматика принципов и приложений, с помощью которой студент может подготовить себя к оригинальному сочинению. Одним словом, система поощряет оригинальность, а не подражание.

Эффект обучения изящным искусствам.— Между тем, среди многих архитекторов в Америке, чьи имена связаны с "Изящными искусствами", лишь меньшинство состоит из настоящих выпускников школы. Остальные в той или иной степени воспользовались любезностями, которые школа предоставляет иностранным студентам; но не получили исчерпывающей подготовки в направлении независимого рассуждения, прививать которое является целью школы. В результате многие из них приобрели привычку не подходить к решению каждой проблемы самостоятельно, а становиться более или менее умными и тактичными адаптантами римских и ренессансных характеристик. В результате такого искажения цели Изящных искусств последнее навлекло на себя в этой стране несправедливое обвинение в пропаганде подражания — полной противоположности тому, за что на самом деле выступает школа. Соответственно, возникла реакция против того, что предполагается влиянием "Изящных искусств".

Такая реакция, возможно, не совсем справедлива по отношению к некоторым из этих квази-изящных архитекторов. Многие из них были людьми исключительно тонкого вкуса. Они подняли уровень вкуса в обществе, приучили публику относиться к красоте так же, как и к полезности, и

значительно повысили достоинство и красоту внешней стороны жизни. Они сыграли не только прекрасную, но и необходимую роль в эволюции архитектуры в Америке. На них будут смотреть как на людей переходного периода, которые добились признания архитектуры как искусства, способствовали повышению стандартов вкуса и заставили публику, которая была в основном заинтересована в коммерческой экспансии, начать рассматривать искусство как необходимый элемент прогресса.

Влияние Чикагской выставки.—Возможность широкомасштабного распространения этих идей была предоставлена Международной выставкой в Чикаго в 1892-93 годах. Уже Столетняя выставка в Филадельфии в 1876 году пробудила производителей к осознанию необходимости художественного дизайна, если их продукция хочет успешно конкурировать с продукцией более старых стран. Более того, бесчисленное множество людей нашли, что их воображение раззадорилось от разнообразной экспозиции Департамента изящных искусств. Таким образом, была подготовлена почва для организованных усилий в направлении наглядного урока красоты, такого как “Белый город” в Чикаго.

Здесь Директора фактически предоставили полную свободу действий Комитету архитекторов в планировке территории и расположении всех зданий. В результате получился ансамбль такого масштаба, не только более великолепный, чем когда-либо создавалось ранее для подобной цели, но и заверченный в своем единстве разнообразия и гармонии. Это представляло собой, с одной стороны, то, чего можно было достичь с помощью сотрудничества смежных искусств ландшафтного и садового дизайна, архитектуры, скульптуры и живописи, а с другой - экстраординарный урок желательности красоты как практического достояния. Впечатление, которое это произвело, распространилось по всей стране. Повсюду сухие кости безразличия к красоте начали перерастать в живой интерес к красоте как подходящему и естественному выражению прогресса нации в цивилизации. За последние двадцать пять лет он активно применялся в федеральных, государственных, муниципальных и коммерческих зданиях, при обустройстве парков и бульваров, а в последнее время - в повышенном внимании, уделяемом научному и художественному планированию городов.

И это движение, изменившее характер общественных зданий, сработало так же свободно в случае с бытовыми зданиями и, в целом, с большей оригинальностью. Ибо принципом движения был *эklekтизм*; более или менее разумная адаптация старых стилей к новым потребностям; стилями, которым особенно следовали, были римский и итальянский ренессансы. Аксиома человеческого организма, который контролировал движение, заключалась в том, что безопаснее и лучше следовать хорошим образцам, чем пытаться быть оригинальным. И на данный момент, очень возможно, они были правы. Но это всегда было призывом *эklekтиков*, когда бы и где бы они ни возникали в истории всех искусств; и такой *эklekтизм* всегда отмечал переходный период, ведущий к новому всплеску оригинального творчества.

Слабость тенденции к подражанию.— Непосредственным и огромным преимуществом для архитекторов такого следования старым моделям было установление, через римлян, знакомства с большими проблемами строительства, а через итальянское Возрождение - утонченности вкуса в обращении с деталями. Между тем недостатком была тенденция проявлять чрезмерный интерес к чисто стилистическим соображениям. Часто казалось, что архитектор больше стремится со вкусом воспроизвести старый стиль, чем адаптировать его к практическим потребностям настоящего.

Можно было бы указать, например, на библиотеки, которые были спроектированы с расчетом на красивый внешний вид, а не на хранение и распространение книг. Дизайн не вырос из практических потребностей, а был более или менее произвольно принят сам по себе. Архитектурный принцип пригодности был нарушен. Более того, эта озабоченность точным воспроизведением старого стиля превратила постоянство в фетиш. Все в здании и за его пределами должно быть “в стиле”. Архитектор, будучи подражателем, принуждает всех сотрудничающих с ним художников к подражанию. Художник должен имитировать такой-то

стиль оформления фресок; скульптор - такой-то стиль скульптурного украшения. Как скульпторов, так и художников учили забывать о том, что они могут быть интерпретаторами жизни настоящего, и работать и чувствовать в стиле прошлого. Манера, а не дух, ибо дух старых декораторов был живо связан с жизнью их собственного времени. Следовательно, эти архитекторы переходного периода многое сделали для того, чтобы найти работу художникам и скульпторам, но практически ничего не сделали для содействия развитию творческих способностей художников. На самом деле, их влияние в этом отношении было совершенно иным — скорее регрессивным, чем прогрессивным.

Возможно, еще более вопиющую иллюстрацию этой тенденции можно найти в роскошных резиденциях, возведенных в этот период в городах и сельской местности. Настолько рабским было стремление к соответствию, что мебель и фурнитура должны были быть либо антиквариатом, либо имитациями антиквариата. Обитателей таких домов приучали быть слепыми ко всему прекрасному, что не соответствовало стилю их окружения; и они были вынуждены пытаться чувствовать себя как дома в окружении прошлого. Типичной, возможно, является история миллионера, который сбежал из своих стильных апартаментов в одну из спален на чердаке, обеспечил слуг и обустроил ее в соответствии со своими представлениями о комфорте.

Результатом всего этого стало то, что большинство богатых, которые могли бы быть лидерами вкуса и играть роль Микен или Медичи для современных художников, стали жертвами навязчивой идеи, навязанной им архитекторами, которая заставила их пренебрегать современным искусством и даже препятствовать ему. Они сделали ставку на антиквариат и сногшибательную скидку на современное искусство. Несмотря на то, что спекулянты антиквариатом и почти антиквариатом обескровливали их, они оказывали покровительство, по большей части, только тем работникам по металлу, дереву и другим тканям, которые были готовы или вынуждены необходимостью подражать. Идея поощрения местного искусства или развития гения какого-либо отдельного творца была практически полностью упущена из виду. Творческий гений был подавлен.

Более свободная тенденция в домашней архитектуре.—С другой стороны, в случае с домашними зданиями, возведенными, скажем, за последние десять лет, особенно загородными домами, есть свидетельства настоящего возрождения архитектурного искусства. Во многом это связано с улучшением вкуса сообщества. Выросло новое поколение, которое благодаря путешествиям и учебе в большей или меньшей степени познакомилось с искусством и стало думать об искусстве как о выражении жизни и, следовательно, захотело воплотить свое чувство прекрасного в доме. Такие люди сотрудничают с архитекторами, которые больше проектируют не только для них, но и вместе с ними. Результатом стало повышенное внимание к вопросу пригодности; соответствия дизайна характеру местности; климатическим условиям и различным нуждам, вытекающим из современных условий жизни. Приведу лишь один пример: проблема домашней прислуги в Америке настолько актуальна, что соображения экономии труда повлияли на планировку домов, стремясь к концентрации, а не рассеянию в расположении комнат, служебных помещений, лестниц и так далее; и из этой органичной планировки интерьера была разработана подходящая внешняя отделка.

Таким образом, хотя архитектор все еще может адаптировать мотивы, заимствованные из старых стилей, он больше не делает этого с основной целью воспроизведения данного стиля; он перестал быть педантом-стилистом. Он приспосабливается гибко и свободно, используя стиль в той мере, в какой он соответствует характеру его плана. План - это его собственное творение, и если при разработке своего дизайна он чувствует необходимость адаптации, он адаптируется творчески. Результатом является то, что, поскольку домашняя архитектура прошлого была создана для удовлетворения потребностей настоящего, в Америке развился новый вид домашней архитектуры, характеризующийся разнообразием дизайна, оригинальностью обращения и, все больше и больше, учетом соответствия особым требованиям каждой задачи, что является основой любого настоящего прогресса в архитектурном проектировании.

Офисные здания.—Параллельно с этим прогрессом в направлении оригинальности в отечественной архитектуре наблюдалась аналогичная тенденция в отношении общественных зданий, особенно офисных зданий. Офисное здание является характерной чертой американских городов, потому что оно выросло из условий в определенных городах, которые настоятельно требовали применения некоторых подобных средств; и, доказав в этих случаях свою пригодность для деловых ситуаций, было принято в других местах. Хотя самые ранние из этих высотных зданий, характерно известные как “небоскребы”, были возведены в Чикаго, местом, где сейчас находится наибольшее их скопление, является остров Манхэттен, район Нью-Йорка, ограниченный реками Норт, Ист и Гарлем, в котором сосредоточена деловая жизнь города.

В сложившейся таким образом ситуации существовала территория, ограниченная по размеру и не подлежащая расширению, в то время как требования бизнеса к ней постоянно росли, как в плане увеличения площади размещения, так и в плане адекватной финансовой отдачи от стоимости земли. Выполнить эти условия, распространяясь в стороны, было невозможно; единственной альтернативой было устремляться ввысь. К тому времени, когда необходимость в этом была осознана, два изобретения сделали это практически осуществимым — усовершенствованный метод прокатки стали и разработка лифтового соединения. Проблема доступности была решена последним; проблема экономичного и эффективного строительства — первым. Соответственно, и снова, как это часто бывало в истории архитектуры, практическая целесообразность, методы строительства и используемые материалы сыграли важную роль в создании нового вида формы.

Конструкция “Стальной клетки”.—Метод строительства основан на так называемой конструкции “стальной каркас”: новом применении принципа конструкции “столб и балка”, при котором вертикальные и горизонтальные элементы состоят из стали и соединяются вместе клепками. Столбы фундамента крепятся к земле, которая в случае с островом Манхэттен в основном состоит из очень твердых пород. Столбы соединены вверху поперечными балками, образуя таким образом каркас целостного этажа, на котором возводятся другие подобные каркасные этажи, их количество варьируется вплоть до нынешнего максимума в **Вулворт Билдинг**, состоящего из пятидесяти одного этажа. При таком способе строительства отпадает необходимость во внешних опорах; нагрузка возникает от натяжения грунта, а проблема давления ветра решается за счет введения внутренних поперечных опор. Благодаря этой системе понижающее давление также распределяется по нескольким этажам, каждый из которых несет свой собственный вес наружных и внутренних стен; так что в процессе строительства нет ничего необычного в том, что некоторые из верхних этажей, по-видимому, достроены, в то время как нижние все еще находятся в состоянии каркаса, ожидая прибытия материала, который должен их обшить.

Характер обшивки, представляющей дизайн здания снаружи, будет рассмотрен в настоящее время, поскольку первостепенное и существенное значение имеет характер интерьера. Здесь в высшей степени проявляется творческая оригинальность американского архитектора в конструктивной приспособляемости к нуждам задачи. Эти офисные здания и их аналоги в домашней жизни — высокие многоквартирные дома — представляют собой экономическую тенденцию этого века в ее развитии через комбинацию к возможному сотрудничеству. Они также воплощают в себе последние достижения науки и изобретательства, применимые к требованиям удобства и здоровья. Таким образом, они представляют собой отчетливо современные, а также с замечательной завершенностью органические архитектурные сооружения. В исключительной степени они самоэффективны. Их клеточное устройство включает в себя сложную группу членов,, каждый из которых выполняет свою особую функцию; в то время как целое снабжено собственной системой энергетических установок для обеспечения тепла, воздуха, света и передвижения. Они в некотором смысле являются эквивалентом римских базилик и островков, доведенных до той более высокой степени сложности, которой требует современная эпоха и которую сделал возможной современный прогресс в науке и изобретениях. В их органичной завершенности обнаруживается наглядное свидетельство того, что архитектура после длительного периода возрождения вновь обрела свою творческую силу.

Дизайн экстерьера офисных зданий.— Именно при изучении внешнего дизайна этих небоскребов обнаруживается, что продвижение к оригинальности было более медленным и неуверенным. Объяснение этого лежит в основе всего прогресса в искусстве и жизни. Именно потребности человека, физические, интеллектуальные, эмоциональные и духовные, побуждают его продвигаться вперед, и продвижение является наиболее верным в зависимости от того, насколько оно наиболее точно соответствует обстоятельствам. В той мере, в какой архитекторы решали практические проблемы внутреннего убранства этих зданий, они последовательно соответствовали требованиям фитнеса, и их продвижение было уверенным. Но когда они подошли к проблеме внешнего вида, потребности в котором немногочисленны и сравнительно невелики, логика пригодности была склонна вытесняться простым капризом выбора. Они экспериментировали, по большей части довольно бесцельно, с различными историческими стилями оформления; использовали украшения фасадов, заимствованные из римской, итальянской, ренессансной, венецианской готики и так далее; относились к дизайну главным образом как к дополнительному украшению, а не как к чему-то, что можно развить из особого характера здания.

Мы должны напомнить себе, что фасады этих зданий, будь то камень или мрамор, кирпич, терракота или железобетон, являются фактически лишь оболочкой для реальной органической структуры внутри них. Они соответствуют одежде на человеческом теле. В случае со зданием необходимо удовлетворить определенные потребности: с одной стороны, финансовые; с другой — конструктивные. Инвесторы требуют определенной отдачи от стоимости участка, которая определяет совокупную арендуемую площадь, а следовательно, высоту здания и сумму, которая будет потрачена на отделку фасадов. Опять же, планировка этажей требует определенного количества оконных проемов, и существует дополнительная конструктивная необходимость в том, что, хотя части здания при определенных ограничениях могут нависать над тротуарами, ничто не может выступать за прилегающую собственность. В рамках этих ограничений архитектор обычно волен принять такой дизайн экстерьера, какой он выберет.

На заре существования небоскреба, которое совпало с периодом более или менее имитационного воспроизведения старых моделей, архитектор столкнулся с совершенно новой проблемой в дизайне. Его классические исследования познакомили его со зданиями сравнительно низкими и характерно горизонтальными по конструкции. Его опыт итальянского Ренессанса включал здания, все еще незначительные по высоте, хотя они и включали в себя несколько этажей, и привел его к тому, что он был поглощен деталями дизайна, особенно эффективностью карниза. С другой стороны, характерной чертой новой проблемы была вертикаль, а не горизонталь, и

масштаб, в котором преобладала масса над деталями; в то время как конкретная деталь венчающего карниза могла быть полностью использована только в случае конструкций, которые не примыкали к соседнему участку.

Высота — принцип проектирования.—Но какое-то время архитектору не удавалось осознать новизну своей задачи. Он столкнулся с высотой, но не исходил из нее как из принципа проектирования. Вместо этого он попытался приспособить старые принципы к новым условиям; экспериментировал с различными методами отделки у основания и наверху и рассматривал основную, промежуточную часть просто как повторение этажей.

Однако постепенно он осознал тот факт, что новые здания на самом деле представляли собой новую проблему, которую можно было решить, только взяв вертикальный принцип за основу дизайна. Поэтому он вспомнил о прецеденте в виде колонны. Это вертикальный элемент классического дизайна, состоящий из трех частей: основания, стержня и капителя. Фундаменту можно подражать при оформлении нижней части фасада, которая обычно окружает выступ или какую-либо особо важную деталь, увенчанную мезонином. Аналогом древка колонны было повторение историй, в то время как эффект капителя можно было воспроизвести в какой-нибудь подчеркнутой венчающей обработке. И те архитекторы, которые наиболее логично восприняли прецедент с колонной, признавая, что красота высокого здания должна проистекать из его особой характеристики высоты и что красота будет усилена за счет намека на то, что высота растет сама по себе, отказались от простого повторения историй в пользу вертикальной обработки, которая подчеркивала бы намек на рост вверх.

В некоторых случаях они наносили на каменную кладку между окнами непрерывные полосы вертикального орнамента, выступающие в виде стержней или опор, которые благодаря эффекту света и тени уносят взгляд ввысь, придавая всему сооружению ощущение парения. Или, в других случаях, они так соразмеряли ширину окон с шириной каменной кладки, что последняя, особенно по углам здания, создавала впечатление высоких опор. Между тем, по-прежнему находились архитекторы, которые игнорировали эти устройства, рассматривая окна и каменную кладку исключительно как повторяющиеся горизонтальные элементы, в результате чего их повторение противоречит как ощущению вертикали, так и росту вверх.

Однако постепенно, по мере того как принципы вертикальности и роста стали общепринятыми, было признано, что аналогия высокого здания с классической колонной ошибочна, поскольку здание должно включать в себя законченный дизайн, в то время как колонна является лишь составной частью конструкции, к тому же предназначенной для поддержки горизонтального элемента. Возможно, осознанию этого способствовала сложность обработки верхней части здания. Для наиболее частых условий допускается выступание карниза только с одной стороны, с лицевой стороны здания, где он выступает наподобие огромной каминной полки. То, что архитекторы так долго упорствовали в воспроизведении этого бесполезного приема, по-видимому, объясняется только привычкой рассматривать проект на чертежной доске как возвышение, которое следует рассматривать из одной фиксированной точки, а не как структурную композицию, занимающую пространство и видимую с разных сторон. Более того, фактом является то, что, когда идешь по улице, в основном и дольше всего видна сторона здания, в то время как к тому времени, когда находишься напротив фасада, узость улицы и высота здания затрудняют обзор фасада в целом.

Готическое влияние. Соответственно, со временем, когда логика проблемы высотных зданий стала более понятной, было осознано, что если и существует прецедент, который можно принять (), то он, вероятно, находится в готическом стиле. Это, по сути, стиль вертикального дизайна и восходящего роста, и его характерный профиль имеет тенденцию отступать от линии земли, а не

выступать над ней. Кроме того, если вы решите это рассмотреть, это был стиль северных народов в противовес горизонтальным стилям народов Средиземноморья; стиль народов, наиболее представленных в нашем населении, развитый ими как выражение их авантюрного и смелого духа. Даже в отношении унаследованного расового гения, а также пригодности дизайна и практичности условий места, готика полна предложений.

Ее влияние сначала проявилось в деталях некоторых поздних небоскребов, но постепенно стало более фундаментальным, когда архитекторы начали уделять больше внимания массам своих композиций. На сегодняшний день самым благородным примером этого нового движения является здание **Woolworth Building**, которое является не только самым высоким из высотных зданий, но и памятником впечатляющего и убедительного величия. Повторение орнаментальных деталей может быть несколько сухим и механическим, но с небольшого расстояния оно сливается с массой, которая соперничает со средневековыми башнями и шпилями в своем великолепном утверждении органического роста вверх.

Такое здание поднимает настроение, в то время как экстерьеры многих небоскребов, не вызывающие ассоциаций с органическим ростом, а представляющие собой лишь чудовищные груды каменной кладки, наоборот, угнетают дух. И это впечатление не является мнимым; оно является физическим результатом без солнца и воздуха каньонов, в которые эти скалистые стены превратили узкие улочки. Архитекторы, по сути, понимают, что проблема, которую они представляют, заключается не только в строительстве и проектировании, но и в отношении к общему плану города. Были выдвинуты различные предложения по ограничению их в определенных районах; по ограничению их высоты на линии улицы, одновременно отступая более высокие части, которые возвышались бы над остальной частью здания, как башни; по ограничению количества таких башен в данном пространстве и так далее. Некоторые из этих ограничений введены в определенных городах, но в Нью-Йорке, где эта проблема наиболее актуальна и остра, рассмотрение этого вопроса не продвинулось далеко из-за общего безразличия к вопросам, представляющим большой общественный интерес. Здесь, как и во многих других случаях, благосостояние общества как целого не соотносится должным образом с индивидуальными интересами.

Архитектор и инженер. — Этот и другие вопросы «городского планирования» — тема, которая все больше привлекает внимание прогрессивных сообществ — требуют сотрудничества архитектора и инженера. Действительно, сотрудничество их функций во всех важных работах, особенно общественного характера, является одной из насущных потребностей современности. Едва ли найдется архитектурный проект, который не затрагивал бы проблемы инженерии, а многие инженерные достижения были бы более полезны для общества, если бы при их реализации учитывалась красота дизайна. Ведь только узкий взгляд на полезность позволяет игнорировать полезность красоты. Инженер имеет возможность улучшить или испортить внешний вид местности и, следовательно, повысить или снизить уровень счастья людей, которые в ней живут.

Объединение функций инженера и архитектора не является чем-то новым. Единственное различие между прошлым и настоящим заключается в том, что в эпоху классицизма, готики и ренессанса эти функции были объединены в одном лице, тогда как с наступлением эпохи железа, за которой последовала эпоха стали (), они были разделены между разными людьми. Соответственно, сегодня существует одна школа архитектуры и другая школа инженерии; и это разделение привело к тому, что каждая из них игнорирует моменты, в которых их соответствующие искусства могут и должны объединяться. Однако желательность некоторой связи признается, и некоторые школы инженерии теперь включают курс по принципам архитектурного проектирования.

Любое завершение книги по архитектуре — это лишь резкая остановка в повествовании истории, которая продолжается бесконечно. Она будет продолжаться до тех пор, пока человек

будет применять свои творческие способности к решению новых проблем строительства по мере их возникновения и настойчиво накладывать на произведения своих рук отпечаток своего стремления к красоте. Эта небольшая книга, каким бы несовершенной она ни была, внесет свой вклад в прогресс человечества, если она пробудит или стимулирует в читателе осознание богатой и разнообразной человечности искусства архитектуры в его тесной связи с жизнью отдельных людей, прогрессом и благосостоянием общества.

ГЛОССАРИЙ

[A](#), [B](#), [C](#), [D](#), [E](#), [F](#), [G](#), [H](#), [I](#), [J](#), [K](#), [L](#), [M](#), [N](#), [O](#), [P](#), [Q](#), [R](#), [S](#), [T](#), [U](#), [V](#), [W](#), [Z](#)

Абак: блок, образующий верхнюю часть капителя колонны. Обычно представляет собой квадратный блок, но в римском ионическом и коринфском стилях его стороны вогнуты, а в готическом стиле блок может быть также круглым, восьмиугольным или групповым.

Опора: элемент прочной кладки, поддерживающий боковое напряжение или давление, например, арки.

Акантус: растение из теплых регионов Европы, отличающееся большими красивыми листьями с зазубренными и остроконечными краями. Используется в качестве декоративного мотива в классической архитектуре, особенно в коринфском капители.

Акрополь: холм в пределах города, превращенный в цитадель; часто, как в Афинах, содержащий храмы покровительствующих или охраняющих божеств.

Акротерия: цоколи или блоки, размещенные на вершине и концах **фронтон**а (см. соответствующую статью), для поддержки резного орнамента.

Эстетический: относящийся к красоте. Качество любого объекта, особенно произведения искусства, которое стимулирует чувства, эмоции или воображение к восприятию и любви к прекрасному.

Нефы (букв. «крылья»): боковые части церкви или собора, параллельные нефу и отделенные от него колоннами.

Альков: крытая ниша, выходящая из комнаты или коридора.

Амвон: множественное число амвоны: приподнятые кафедры, с которых читались соответственно Послания и Евангелия.

Амбулаторий: пространство, обычно крытое, для прогулок.

Амфипростиль: используется для обозначения плана храма, имеющего задний и передний портик. Сравните с **простилем**.

Анта: множественное число Анта (букв. противоположный): особенно в классической архитектуре, пилястра, прикрепленная к боковой стороне храма, противоположной колонне. В общем, любая пилястра, противоположная колонне. Для **In Antis** см. **Портик**.

Antefixæ: декоративные блоки, размещенные вдоль нижнего края крыши храма, чтобы закрыть стыки черепицы.

Anthemion: декоративный элемент, также называемый орнаментом «**жимолость**» или «**пальметта**», состоящий из цветочных форм или листьев, расходящихся от одной точки. Используется в основном на лепнине *soma recta*, вокруг шеек колонн, на верхушках стел и *antefixæ*.

Аннула или **аннулет:** небольшая полоска или плоская лента, опоясывающая дорическую колонну ниже **эхинуса** (см. **эхинус**).

Апсида: первоначально полукруглое выступление на одном конце зала базилики; позднее полукруглое или многоугольное завершение хора в континентальном готическом соборе, в отличие от квадратного хора английской готики.

Апсидальный: имеющий форму апсиды.

Аптеральный (греч. «без крыльев»): применяется к храму, у которого нет колоннады по бокам.

Арабеска: причудливый, нарисованный, лепной или резной орнамент, состоящий из растительных форм, часто в сочетании с человеческими, животными и гротескными формами. Использовался римлянами и возрожденный декораторами эпохи Возрождения. Также арабский орнамент (), используемый арабами — отсюда и название — для плоского лепного и раскрашенного орнамента сложного дизайна, без человеческих или, как правило, животных форм.

Аркада: система или ряд арок, поддерживаемых колоннами, например, ряд арок и колонн по обеим сторонам нефа собора или церкви. При использовании в качестве украшения внешних или внутренних стен различают открытую и слепую аркаду, в зависимости от того, отделена ли она от плоскости стены или прикреплена к ней.

Арка: как правило, конструкция, поддерживаемая по бокам или на концах и состоящая из частей, ни одна из которых не охватывает весь промежуток. В частности, конструкция, состоящая из одной или нескольких кривых, поддерживаемая по бокам, охватывающая проем и способная выдерживать вес. Различается в зависимости от характера кривой: сегментная, полукруглая, оgeeвая, остроконечная, подковообразная, четырехцентровая, тrefольная, пятилепестковая и многолепестковая. Арки, включающие как прямые линии, так и кривые, называются «плечевыми».

Архитектор (произношение: ar-ki-tect): буквально «мастер-строитель».

Архитектонический: обладающий архитектурным или органически конструктивным характером. См. «Органический».

Архитектура: наука и искусство проектирования и строительства зданий с учетом их полезности и красоты. См. **Красота**.

Архитрав (букв. «главная балка»): самый нижний элемент **антаблемента** (см. там же); отсюда применяется к любой балке, которая опирается на колонны и несет надстройку; также к лепной раме, которая ограничивает боковые стороны, а также верхнюю часть дверного или оконного проема.

Архивольт: лепнина вокруг лицевой стороны арки.

Аррис: острый край, на котором сходятся две канавки дорической колонны.

Квадратный камень: применяется к каменной кладке, в которой камни вырезаны в форме квадрата и обработаны молотком или долотом.

Астрагал: выпуклая лепнина с полукруглым профилем, подобным профилю тора, но меньшей ширины. Часто украшается орнаментом из бусин и катушек.

Астилярный: используется для фасада, не украшенного колоннами.

Asymmetries: отклонения от геометрической симметрии и точности, такие как замена горизонтальных и вертикальных прямых линий небольшими изгибами, небольшое изменение расстояний между колоннами, установка колонн по кривой линии вместо прямой и т. д. Усовершенствования, которые архитекторы эллинистического, византийского и готического стилей внедрили, чтобы придать гибкость и ритм своим сооружениям. См. «Усовершенствования».

Атланты: см. **Кариатиды**.

Атриум: в римских домах — открытый двор перед входом, окруженный крытым портиком. В раннехристианской архитектуре — аналогичный двор перед входом в церкви.

Аттик: верхний этаж здания, над карнизом.

Ось: воображаемая линия, по которой архитектор располагает симметрию своего проекта. Главная ось обычно проходит по самому длинному направлению здания и может пересекаться под прямым углом со второй осью. См. **Пересечение**.

Б Балдахин (aldachino): балдахин, поддерживаемый вертикальными опорами; используется, в частности, для увенчания алтаря.

Балюстрада: небольшая декоративная колонна, поддерживающая перила или ограждение; вся конструкция называется **балюстрадой**.

Балюстрада: см. **Балюстра**.

Барокко: фантастический, гротескный, применяется к некоторым видам архитектуры XVIII века, отличающимся обильным декором ().

Бочкообразный свод: также называется полукруглым или вагонным сводом: непрерывная арочная крыша над продолговатым пространством, опирающаяся на боковые стены.

Курган: искусственный земляной холм, образующий доисторический погребальный памятник.

Бар-трассеу: см. «**Трасеу**».

Основание: нижняя часть любой конструкции; сравните с **цоколем**.

Базлика: первоначально здание, построенное для ведения дел или судебных разбирательств; в частности, большой зал такого здания; позднее, в христианскую эпоху, церковь, которая более или менее сохранила план такого зала.

Наклон: восходящий, внутренний уклон стены, обеспечивающий большую сопротивляемость толчку (см. **Tolchok**).

Зубцы: завершение **парапета** (см.) в виде ряда выемок, называемых амбразурами, в то время как промежуточные сплошные части называются мерлонами.

Свод: каждая из основных частей, на которые делится свод крыши; также используется для обозначения пространства между любыми двумя колоннами **аркады** (см.) готической церкви.

Эркер: окно угловой формы, выступающее из стены и доходящее до земли. Отличается от окна-ореола, которое поддерживается кронштейном или **консолью** (см.), и от арочного окна, которое имеет изогнутую форму.

Бусина: небольшая выпуклая лепнина; часто украшена орнаментом из **бусин** и **катушек**.

Бусина и катушка: орнаментальный элемент из маленьких половинок сфер, чередующихся с половинами катушек; используется на небольших выпуклых молдингах.

Красота: применительно к архитектуре — те качества здания, которые стимулируют и удовлетворяют эстетическое чувство. Они являются результатом создания архитектором органичной структуры в соответствии с принципами **соответствия**, **единства**, **пропорции**, **гармонии** и **ритма** (см. эти термины).

Bel Étage: французский термин, обозначающий главный этаж здания. Сравните с итальянским **Piano Nobile**.

Колокольня: конкретно, часть башни, в которой висят колокола; отсюда, иногда, вся башня.

Бема: приподнятая платформа, предназначенная для духовенства в раннехристианских церквях.

Слепые аркады: см. **Аркада**.

Связка: метод укладки кирпичей или камней для скрепления кладки. В **английской связке** ряды состоят из чередующихся **головных** и **продольных кирпичей** (см.); **во фламандской связке** головные и продольные кирпичи укладываются поочередно в каждом **ряду** (см.).

Босс: декоративный выступ на пересечении ребер сводов и потолков.

Эркер: см. «**Эркер**».

Ветвистый узор: см. «**Узор**».

Разорванный антаблемент: антаблемент, выступающий над каждой колонной или пилястром, вместо того чтобы сохранять единую прямую плоскость.

Разорванный фронто́н: треугольная или изогнутая форма, разорванная по центру; декоративный элемент, принятый в эпоху Возрождения.

Контрфорс: массивная каменная конструкция, выступающая из стены для противодействия давлению арки или свода. Когда массив отделен от стены и соединен с ней аркой, арка и массив образуют **летающий контрфорс**.

Византийский: стиль, развившийся в Византии (Константинополе) в V веке н. э.

airn: искусственная куча камней, иногда нагроможденная вокруг погребальной камеры, которая служила доисторическим захоронением и памятником.

Campanile (cam-rah-peé-la): итальянский термин, обозначающий колокольню.

Балдахин: в частности, резное украшение, которое увенчивает нишу, алтарь или гробницу.

Capella Major: пространство в испанском соборе, огороженное экранами или **Rejas** (см. соответствующий термин), в котором находится главный алтарь.

Капитель: верхняя часть колонны, опоры, столба или пилястры.

Карильон: набор стационарных колоколов, на которых играют с помощью механического устройства, управляемого с клавиатуры.

Caryatid: множественное число Caryatides: скульптурные женские фигуры, используемые вместо колонн или пилястр для поддержки антаблемента или карниза. Говорят, что они названы в честь женщин из Карики, которые помогали персам и были обращены в рабство. Мужские фигуры, используемые таким же образом, называются **Atlantes**.

Кауколи: восемь стеблей орнамента акантуса, поддерживающих волюты коринфской капители.

Каветто: простая вогнутая лепнина.

Каветто-карниз: вогнутая деталь, увенчивающая стену или дверь в египетской архитектуре.

Cella: часть храма, окруженная стенами.

Cerce: механическое опорное устройство, используемое при строительстве ребер свода и легких арок. Имеет форму лука, состоит из секций, которые работают телескопически, так что его можно регулировать по ширине пролета.

Фаска: край, полученный в результате снятия фаски, то есть срезания квадратного края или угла до плоской или рифленой поверхности.

Chancel (лат. cancellus, экран): см. **Хор**.

Капитульная зала: первоначально место собрания капитула или братства аббата и монахов монастыря для ведения дел. В настоящее время примыкает к английским соборам для проведения заседаний капитула епископа и каноников.

Chevêt (произношение: шев-эй): термин, применяемый к восточной части романской или готической церкви, когда она имеет форму круглой или многоугольной апсиды, окруженной проходом, который ведет в часовни.

Шеврон: декоративный элемент в форме буквы V, повторяющийся вертикально или горизонтально; в последнем случае образует зигзаг.

Chryselephantine (греч. «золото-слоновая кость»): применяется к скульптурной фигуре из дерева, когда обнаженные части покрыты золотом, а драпировки — слоновой костью.

Хор или **алтарь:** часть церкви или собора к востоку от нефа, отгороженная для использования хором. См. **Coro**.

Cimborio: см. **Lantern**.

Чинквеченто: итальянский термин, обозначающий период, называемый в английском языке шестнадцатым веком.

Пятилепестковый: см. «**Фойл**».

Клерестория или **клиро** (фр. clair = свет): самый верхний ярус нефа, расположенный непосредственно над **трифорием** (см. соответствующую статью), с окнами, выходящими на крышу боковых нефов.

Cloison: перегородка; в частности, металлические полосы, разделяющие узор в *перегородчатой* эмали.

Клуатр (букв. закрытое пространство): крытый ход вокруг открытого двора монастыря; до сих пор сохранился как пристройка ко многим английским и испанским соборам.

Close: территория английского собора; остаток «Garth» или травянистого ограждения монастыря.

Коффер: одна из утопленных панелей геометрического дизайна, используемая в украшении потолка, свода или купола.

Colonnade (колоннада): система или ряд колонн, увенчанных антаблементом. Когда она полностью окружает храм или двор, она называется перистилем. Когда она примыкает к фасаду здания, она называется **портиком** (см. соответствующую статью).

Колонна: вертикальный элемент, состоящий из **ствола**, увенчанного **капителью** и опирающегося, как правило, на **основание**. Его функция заключается в поддержке, в классической архитектуре, антаблемента, а в готической — арки.

Композитный: римский ордер, в котором капитель состоит из верхней части ионической капители и нижней части коринфской.

Вогнутый: изогнутый, как сегмент круга, внутрь, образующий углубление для глаза зрителя.

Концентрический: имеющий общий центр.

Консоль: опорный блок, выступающий из стены, обычно украшенный; в частности, опоры карниза над дверью или окном. См. **Модильон**.

Конвенционализация: изображение чего-либо формальным способом, обычно предписанным обычаем. Например, ни невежество, ни недостаток мастерства, а обычай, предписанный священниками, заставлял египетских художников изображать человеческую фигуру с головой и ногами в профиль, а туловище — анфас. В декоративном дизайне, основанном на природных объектах, лучшее использование избегает натуралистического изображения и переводит форму в условный знак, который, однако, воспроизводит и даже подчеркивает характерные черты структуры, роста или движения. Таким образом, греческий орнамент из акантуса на самом деле

suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests
suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests
suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests
suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests
suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests suggests

Выпуклый: изогнутый, как сегмент круга, наружу или в сторону зрителя.

Консоль: каменный блок, часто с искусной резьбой, который выступает из стены для поддержки веса, особенно веса кровельных балок или сводчатых шахт. См. **Консоль**.

Коринфский: последний ордер греческой архитектуры, заложенный греческими архитекторами и полностью разработанный римлянами.

Корниз: в классической архитектуре — верхняя часть антаблемента; в общем смысле — верхняя часть любой стены, двери или окна.

Коро: пространство, отгороженное для использования хором в испанском соборе, расположенное в нефе, к западу от пересечения.

Коридор: широкая галерея или проход внутри здания, обычно с выходящими в него комнатами.

Кортиле: итальянский термин, обозначающий внутренний двор, открытый под небом и окруженный аркадами.

Курс: непрерывный горизонтальный слой камней или кирпичей. См. «Связка».

Cove: в частности, вогнутая поверхность, которая может образовываться между верхней частью внутренней стены и плоской поверхностью потолка.

Зубчатый: укрепленный зубцами.

Кромлех: доисторический мемориал, состоящий из камней огромных размеров, расположенных в одном или нескольких кругах; например, Стоунхендж.

Крест: принятый Церковью в IV веке в качестве символа христианства. Разделение Восточной или Греческой Церкви от Западной или Латинской Церкви отразилось в форме креста: у греческого креста все четыре части равны, а у латинского нижняя часть удлинена.

Пересечение: пространство около пересечения двух **осей** (см. выше) церкви или собора, на котором соединяются неф, трансепты и алтарь. Часто увенчано куполом или башней.

Крестообразный: используется для обозначения плана церкви, основанного на форме креста. В случае греческого креста неф, хор и трансепты имеют примерно одинаковую длину, а в случае римского креста неф удлинен. См. **Крест**.

Крипта: сводчатые помещения под зданием, особенно под алтарем церкви, в этом случае часто используются для захоронения.

Купол: см. «Купол».

Куспиды (букв. «острия»): одна из точек, образующих перьевидные или листовидные узоры готического **узора**. Часто украшаются резными завершениями.

Кустодия: см. «Табернакль».

Циклопический: колоссальных размеров; происходит от слова «циклоп», гигант из греческой мифологии.

Cyma (произносится как «Си-ма») (букв. «волна»): восходящая и нисходящая кривая; лепнина, усовершенствованная греческими скульпторами, профиль которой сочетает в себе выпуклую и вогнутую кривую. Когда кривая начинается с выпуклой и переходит в вогнутую, она называется **Cyma Recta** («линия красоты» по Хогарту). Когда вогнутая кривая предшествует выпуклой, профиль называется **Cyma Reversa**. Последний также называется **Ogee**.

Cymatium: завершающий элемент классического карниза, названный так потому, что его профиль представляет собой **Cyma Recta** (см. выше).

ado: поверхность внутренней стены между базовой и верхней лепниной, расположенная на некотором расстоянии от потолка.

Декастиль: см. **Портик**.

Decorated: используется для обозначения второго периода английской готики (XIV век), характеризующегося большим богатством оконных переплетов и других орнаментов. Сравните с **Rayonnant**.

Dentil: один из ряда квадратных, так называемых зубчатых блоков, украшающих карниз в ионическом и коринфском ордерах.

Диагональный: специально применяется к аркам или ребрам свода, которые расположены по диагонали к главной оси. Сравните с «**Продольный**», «**Поперечный**».

Dipteral (букв. «двукрылый»): обозначает храм, имеющий двойной ряд колонн по обеим сторонам целлы. Сравните с **Pseudo-dipteral**.

Дольмен: доисторический мегалитический памятник, состоящий из отдельных камней, установленных на конце или на ребре и увенчанных одной плитой; образует погребальную камеру, часто встроенную в курган. См. **Мастаба**.

Купол: сферическая крыша над круглым, квадратным или многоугольным пространством, возвышающаяся как перевернутая чаша. Поэтому, когда конструкция небольшая, ее называют **куполом**.

Дорический: самый ранний и простой архитектурный **ордер** (см. соответствующую статью), развившийся на материковой части Эллады.

Мансардное окно (букв. «спящее»): окно в крыше, обычно спальни, часто выступающее с фронтоном.

Барабан: в частности, цилиндрическая стена, поддерживающая купол; также используется для обозначения части колонны.

Ранний английский стиль (): первый период английской готики, развившийся в XIII веке.

Eaves (карниз): край крыши, выступающий за пределы стены.

Эклектизм: практика сочетания различных стилевых элементов, происходящих из разных источников.

Эхинус: подушкообразный элемент дорической капители, расположенный непосредственно под **абакусом** (см. соответствующую статью). Имеет овальный или яйцеобразный профиль. Также используется в отношении лепнины «**яйцо и стрела**» (см. соответствующую статью).

Яйцо и стрела: орнаментальный элемент, состоящий из чередующихся повторений яйцеобразной формы, разделенной пополам по вертикали, и наконечника копья. Используется особенно на лепнине с овалом или яйцеобразным профилем.

Эмбразура: наклонная или скошенная часть отверстия в стене, увеличивающая его внутренний профиль. См. также «**Зубцы**».

Эмаль: материал, состоящий из пигмента и стекла, сплавленный и нанесенный в расплавленном состоянии на поверхности металла, фарфора или керамики в декоративных целях. См. **Мозаика**.

Энкаустика: процесс рисования, при котором пигменты растворяются в расплавленном пчелином воске и наносятся в горячем виде.

Встроенная колонна: колонна, которая не выступает за заднюю стену.

Антаблемент: горизонтальный элемент классического или колонного ордера. Он опирается на **абак** колонны и состоит из нижнего, среднего и верхнего элементов — **архитрава, фриза и карниза**.

Энтазис (греч. «растяжение»): изогнутое отклонение от прямой линии; в частности, выпуклость в профиле ствола классической колонны.

Эпинаос: см. **Наос**.

Экседра: изогнутая ниша, обычно содержащая сиденье; отсюда — изогнутое сиденье из мрамора или камня.

Фасад (франц. *façade*): внешний вид или фасад здания, обращенный к зрителю.

Веерная сводчатая конструкция: см. **Ребро**.

Fascia: одна из плоских вертикальных граней, на которые делится архитрав ионического или коринфского антаблемента.

Fenestration (лат. *fenestra*, окно): распределение окон и проемов в архитектурной композиции.

Фильет: небольшая плоская полоса, используемая в основном для разделения одной лепнины от другой.

Финиал: завершающая часть или вершина, часто украшенная, шпилья, шпилья или конца скамьи. См. **Шпиль**.

Соответствие: принцип красоты; согласно которому дизайн произведения искусства должен соответствовать необходимым требованиям его назначения, материала и метода изготовления.

Фламбоян (фламбоянский) («пламенный»): используется для обозначения третьего периода французской готики (XV век), характеризующегося увеличением сложности оконных переплетов.

Флеш: в частности, деревянный шпиль, возвышающийся над крышей.

Канелюра: вертикальная канавка, используемая для украшения ствола колонны или пилястры.

Контрфорс: см. «Контрфорс».

Лист: листообразное деление в резном орнаменте; особенно в переплетениях готического окна или панелях стен и концов скамей. В зависимости от количества включенных листьев, дизайн различается как трефойл, катрефойл, квинцефойл и т. д.

Формерет: см. **Ребро**.

Фреска (букв. свежая или влажная): см. **Secco** и **Tempera**; термины, используемые в **настенной живописи** (см. там же). После того, как стена полностью высохла, на участок, который художник мог покрыть за один день, наносился тонкий слой мелкой быстросохнущей штукатурки. Пока штукатурка была еще свежей или влажной, художник, подготовив свой рисунок или «картон», укладывал его на место и обводил линии тупым инструментом, который оставлял рисунок в штукатурке. Затем он наносил темперные краски, заканчивая работу по мере продвижения, поскольку краска впитывалась в штукатурку и быстро высыхала вместе с ней, так что последующие доработки или изменения можно было наносить только с помощью живописи в технике **Сессо**. Пока поверхность стены остается неповрежденной, краски не подвергаются разрушению и сохраняют свою яркость и прозрачность. Кроме того, они выглядят как часть самой структуры стены, как цветок на плоде. Таким образом, **фреска** является наиболее подходящим и красивым способом нанесения росписи на стены ().

Фриз: в частности, средняя часть антаблемента, между архитравом и карнизом (см. соответствующие термины). Также непрерывная полоса расписного или скульптурного декора, увенчивающая внешнюю или внутреннюю стену.

Гейн (able): верхняя часть стены здания, над карнизом; треугольной формы, соответствующая уклону крыши. Сравните с классическим **фронтоном**. Если край фронтона поднимается ярусами, он называется **ступенчатым**.

Gaine (букв. оболочка): скульптурный орнамент в виде половины фигуры, заканчивающийся внизу оболочкообразным пьедесталом.

Галилея: притвор или часовня, иногда примыкающая к английскому готическому собору, обычно с западной стороны. Возможно, предназначена для кающихся. Сравните с **нартексом**.

Гамбрел: применяется к крыше, уклон которой изогнут под тупым углом.

Gesso-work (лепнина): декоративный узор в **рельефе** (см. выше), выполненный из тонкой твердой штукатурки.

Готика (букв. относящаяся к готам): термин, примененный к средневековой архитектуре итальянцами эпохи Возрождения, чтобы выразить свое презрение к всему неклассическому. Этот термин без упрека продолжает обозначать архитектурный стиль между романским и ренессансным, в XIII, XIV и XV веках. Французы пытались заменить этот термин термином «огивальный». См. **Огивальный**.

Решетка: кованая металлическая сетка ажурного дизайна.

Grisaille: стиль живописи в сероватых тонах, имитирующий барельеф.

Groin: угол или край, в котором сходятся поверхности крестового или арочного свода. См. «Свод».

Крестовый свод: см. **Свод**.

Гильош (Guilloche, произносится как «Гиль-лош»): орнамент, состоящий из повторяющихся переплетений двух или более полос; часто используется для украшения **тора** (см. «Торус»).

Гутта (букв. «капля»): один из маленьких усеченных конусов, прикрепленных к нижней стороне **регулы** (см.) и **мутулов** (см.) дорического **антаблемента**.

Н-образный каркас () alf-Timbered: когда конструкция имеет деревянный каркас, промежутки между элементами которого заполнены каменной кладкой или бетоном.

Hammer-beam roof: поздняя форма деревянной конструкции крыши, без непрерывных **связующих балок** (см. соответствующую статью).

Гармония: принцип красоты, который регулирует разнообразие в единстве произведения искусства, связывая все части в согласии чувств.

Header: в каменной кладке — кирпич или камень, уложенный поперек толщины стены. См. **Bond, Stretcher**.

Сердце-лист и стрела: орнамент, состоящий из формы в виде сердца или листа и стрелы или язычка. Используется специально на лепнине Cyma Reversa.

Гексастиль: см. **Портик**.

Четырехскатная крыша: крыша, которая поднимается со всех стеновых плит и, соответственно, не имеет фронтона.

Жимолость: орнамент. См. «**Антемион**».

Гипетральный: полностью или частично открытый небу.

Гипостиль: с крышными балками, опирающимися на колонны.

Impluvium: цистерна, углубленная в **атриуме** (см. выше) римского дома для сбора дождевой воды.

Импост: элемент над капителью колонны, на котором опирается арка, обычно состоящий из лепнины.

In Antis: см. **Портик**.

Ionic: архитектурный ордер, разработанный эллинами Малой Азии и прилегающих островов, а также заимствованный и модифицированный эллинами материковой Греции.

Insula: римский термин, обозначающий жилое здание, в котором проживало много семей.

Intercolumniation: в классической архитектуре пространство между двумя колоннами или между колонной и стеной **целлы**.

Interlace: в декоративном искусстве орнамент, состоящий из переплетенных полос или линий.

J ambbs: боковые элементы проемов дверей и окон.

K aaba: кубическое святилище в мечети Мекки.

Ключевой камень: центральный камень арки.

King-Post: в деревянной конструкции крыши; центральный столб, опирающийся на одну из **связующих балок** (см. выше) для поддержки конька. См. **Queen-Post**.

L ady-Chapel: часовня в английском соборе, посвященная Деве Марии, обычно расположенная в задней части алтаря.

Ланцет: применяется к арке или окну, имеющему остроконечное, копьеобразное отверстие.

Lantern: надстройка, возвышающаяся над уровнем крыши, открытая снизу и пропускающая свет через боковые стороны. На испанском языке называется **Cimborio**.

Lierne-rib: см. **Rib**.

Перемычка: горизонтальная балка, опирающаяся на два вертикальных столба или столба, закрывающая проем и поддерживающая вес, например, верхняя часть рамы дверного или оконного проема.

Лоджия: крытая галерея, открытая с одной или нескольких сторон.

Продольный: параллельный направлению главной оси. В частности, применяется к аркам и ребрам свода нефа или прохода в направлении восток-запад. Сравните с **диагональным** и **поперечным**.

Жалюзи: куполообразный фонарь на крыше средневекового здания, первоначально служившей дымоходом для дыма от камина в центре зала.

Лунет: пространство, напоминающее полумесяц, с изгибом в верхней части. Особенно пространство стены, ограниченное концами бочкообразного свода; или стеновой аркой крестового или ребристого свода.

Lych-Gate (букв. «ворота для трупов»): крытый проход у входа на церковный двор, где находится гроб во время первой части похоронной службы.

Machicolation: отверстие между стеной и парапетом, когда последний построен на **консолях** (см. соответствующую статью). Через него на нападающих можно было бросать снаряды или лить горячие жидкости.

Mansard или **Mansart:** применяется к крышам, которые имеют козырек или угол — вместо непрерывного уклона — со всех четырех сторон. Назван в честь французского архитектора, который популяризировал его, хотя и не изобрел.

Мастаба: египетская гробница, названная так из-за своей конструкции, напоминающей обычный египетский скамейку, которая состоит из горизонтальной доски, опирающейся на доски, наклоненные внутрь к сиденью.

Mausoleum (mō-so-lée-um): гробница большего, чем обычного, размера и с архитектурными претензиями. Названа так в честь гробницы, воздвигнутой в Галикарнасе в 325 г. до н.э. в память о Мавсоле, царе Карии, его вдовой Артемисией.

Мегалит (букв. огромный камень): **мегалитический**, состоящий из таких камней. См. **Циклопический**.

Мегарон: гомеровское слово, обозначающее дворец или большой зал.

Элемент (букв. часть): любая составная часть конструкции, выполняющая определенную функцию.

Менгир: доисторический памятник, состоящий из одного грубо обработанного или грубо сформированного камня, обычно большого размера (мегалитический); возможно, первоначально связан с фетишизмом, для отпугивания злых духов; затем как памятник умершему вождю или победе. Прототип **obeliska**.

Мерлоны: см. «Зубцы».

Метопы: пространство между двумя **триглифами** (см. выше) дорического **фриза**. Первоначально оставлялось открытым, позже заполнялось и часто украшалось скульптурным рельефом.

Мезонин: низкий этаж, расположенный между двумя более высокими.

Михраб: ниша в стене мечети, обозначающая «киблу», или направление на **Каабу** (см. выше) в Мекке.

Минарет: высокая стройная башня, примыкающая к мечети, с балкона которой муэдзин призывает людей к молитве.

Модильоны: украшенные блоки, расположенные под карнизом коринфского или композитного **антаблемента**.

Монолит (букв. «один камень»): обычно большого размера. **Монолитный**, состоящий из таких.

Мозаика (букв. принадлежащая музам, богиням искусств): декоративные узоры, состоящие из частиц, обычно кубической формы, из мрамора, камня, стекла или эмали, используемые для украшения поверхностей сводов, стен и полов. См. **Opus**.

Мотив: в декоративном искусстве форма, на которой основан орнамент; например, мотив акантуса.

Маллион: одна из вертикальных каменных перекладин, разделяющих готическое окно на две или более «световых ячеек». Также одна из перекладин **розетки** (см. розетка). Горизонтальные перекладины называются **трансом**.

Фреска: относящаяся к стене; например, фресковая роспись. См. **Secco**, **Fresco**.

Мутула: один из ряда прямоугольных блоков под **карнизом** дорического **антаблемента**, с нижней стороны усыпанный **гуттами** (см. соответствующую статью).

Naos: главная комната греческого храма, в которой находится статуя божества. Вход в нее осуществляется с передней стороны через вестибюль без стен, называемый пронаос, и с задней стороны через соответствующий вестибюль, называемый эпинаос или опистодомос.

Нартекс: аркадный портик христианской базилики, где молились кающиеся, лишенные права полного причастия. См. **Галилея**.

Неф (от **Naos**, см.): центральная часть церкви или собора; обычно находится к западу от хора.

Выемка: углубление между **астрагалом** (см.) колонны и началом капителя; в частности, римской дорической колонны.

Некрополь: город мертвых: совокупность могил или гробниц.

Newel Post: вал, вокруг которого построена винтовая лестница; также главный столб, поддерживающий поручень лестницы.

Норманнский: стиль в Англии, предшествующий раннеанглийскому: соответствует романскому стилю на континенте.

Нимфеум (посвященный нимфам): здание, содержащее декоративные водоемы, растения и скульптуры.

Ocstyle: см. **Портик**.

Оги (**Ogee**) (произносится как О-жее): другой термин для **Cyma Reversa**. См. **Cyma**.

Огивальный: термин, применяемый к остроконечной арке, поскольку она состоит из двух контрастных кривых. Поскольку эта арка является характерной чертой готического стиля, французы предложили называть последний **огивальным**.

Open Arcades: см. **Arcades**.

Opisthodomos (греч. «задняя комната»): то же, что **Epinaos**. См. **Naos**.

Opus reticulatum (букв. «сеть»): облицовка, состоящая из равных квадратных плит, расположенных так, что их стыки находятся по диагонали и образуют сетку.

Opus Sectile (букв. «резное изделие»): мозаичный орнамент, состоящий из стекла или мрамора, вырезанного в различных формах для создания узора. Наиболее богатое его разнообразие известно как **Opus Alexandrinum**.

Opus Spicatum: мостовая, сложенная из кирпичей, уложенных «елочкой».

Opus tessellatum: мозаичный орнамент, состоящий из тессер или квадратных блоков из стекла или мрамора.

Порядок: в частности, в классической архитектуре — сочетание **колонн** и **антаблемента**.

Органический: в первую очередь используется в отношении структур животных и растений; во вторую очередь — в отношении любой организованной, целостной структуры, состоящей из частей, выполняющих определенные функции; в данной книге всегда подразумевается, что отношения между целым и его частями носят живой характер, в отличие от механической структуры.

Эркер: см. «**Эркерное окно**».

Ориентация: строительство храма или церкви по главной оси, ориентированной на положение солнца или звезды в определенный день или ночь; или по сторонам света, обычно по оси восток-запад.

Оволо (букв. «яйцевидный»): классическая выпуклая лепнина — четверть круга в римской архитектуре; в эллинской архитектуре — кривая конического сечения, известная как гиперболическая.

almette: см. «**Антемион**».

Papier-maché: прочное пластичное вещество, образованное из бумажной массы, смешанной с клеем, или из слоев бумаги, склеенных между собой; и смоделированное в декоративные формы.

Parapet: в частности, часть стены здания над карнизом крыши. Обычно подпорная стена или ограждающая стена, например, стены моста над проезжей частью.

Паттио: открытый внутренний двор испанского или испано-американского дома.

Павильон: конкретно, часть здания, выступающая за пределы плоскости главного фасада и имеющая особую конструкцию крыши.

Фронтон: конкретно, треугольный элемент, возвышающийся над **портиком** классического храма. Он опирается на антаблемент и заканчивается с каждой стороны косой карнизом, параллельным уклону крыши. В эпоху Возрождения и позднее — треугольная поверхность, обрамленная горизонтальным и двумя наклонными карнизами, например, украшение над окнами и дверями. Треугольное пространство между горизонтальным и наклонным карнизами называется **тимпаном** и часто украшается скульптурными фигурами или орнаментом. **Тимпан** также используется для обозначения поверхности между перемычкой и *изогнутым* карнизом над ней.

Пендентив: один из четырех треугольных вогнутых элементов, которые преобразуют квадратное пространство в круг для поддержки купола. Их вершины опираются на четыре опоры по углам квадрата, и, поскольку треугольники выгибаются внутрь, их основания соединяются в круг.

Периптерный (букв. «окруженный крыльями»): обозначает храм, когда целла окружена одним рядом колонн. Сравните с **псевдопериптерным**.

Перистиль: система или ряд колонн, специально окружающих храм или двор. См. **Колоннада**.

Piano nobile: итальянский термин, обозначающий главный этаж здания. Сравните с французским **Bel Étage**.

Пирс: вертикальный несущий элемент, отличный от колонны или столба.

Pilaster: квадратная колонна, выступающая из стены примерно на одну шестую своей ширины и имеющая те же пропорции, что и ордер, с которым она используется.

Pinnacle: небольшое башенчатое завершение; особенно на вершине контрфорсов для увеличения их веса и способности сопротивляться боковому давлению.

Пластинчатый узор: см. «Узор».

Цоколь: в частности, блок, обычно квадратный, который образует нижнюю часть основания колонны. Как правило, блок, на котором стоит колонна, пьедестал или статуя.

Подиум: стена, поддерживающая ряд колонн; в частности, в римской архитектуре — платформа храма, которая не выступает за линию колонн, как **стилобат** (см. соответствующую статью).

Полигональный: фигура, состоящая из более чем четырех углов равного размера.

Порт-кочер (pr. port'-co-share'): крытый вход, под которым может проехать карета.

Портик: открытое пространство или галерея, покрытая крышей, поддерживаемая колоннами, образующая веранду. В классических храмах передняя часть портика состоит из **колонн**, **антаблемента** и **фронтон**а, покрытых продолжением крыши **целлы**. В зависимости от того, имеет ли **портик** четыре, шесть, восемь или десять колонн, храм различают как тетрастильный, гексастильный, октастильный или декастильный. Когда портик с левой и правой стороны окружен продолжением боковых стен целлы, его называют «**In Antis**».

Столб: вертикальный несущий элемент, например, двери. Элемент в принципе конструкции, известном как «столб и балка».

Стойка и **балка:** общий термин, обозначающий конструктивный принцип горизонтального элемента, опирающегося на вертикальные элементы.

Posticum (лат. **Epinaos**): см. **Naos**.

Пот-металл: стекло, расплавленное в тигле.

Поццолана: чистая песчаная земля вулканического происхождения, использовавшаяся римлянами в сочетании с известью для изготовления бетона.

Profile: в частности, внешний край сечения молдинга.

Projection: общий термин для любого элемента, выходящего за пределы основных плоскостей конструкции, особенно используется в отношении молдингов.

Pronaos: см. **Naos**.

Пропорция: принцип красоты, который регулирует количество и качество частей произведения искусства в соответствии с их функциональной важностью в органическом единстве целого.

Пропилеи: входные ворота или вестибюль группы зданий.

Просцениум (букв. «перед сценой» [skene]): в классическом театре сооружение, занимающее открытый конец плана в форме подковы, чтобы скрыть от глаз «скену» или гримерную актеров. Оно составляло фон для драмы.

Простиль (букв. «имеющий колонны спереди»): используется для описания плана храма, который имеет **портик** только на одном из своих концов. Сравните с **амфипростилем**.

Прототип: первоначальная, примитивная, оригинальная форма, на основе которой были разработаны более совершенные и эффективные типы.

Псевдодиптеральный (буквально «ложно-двукрылый»): когда храм кажется имеющим двойной ряд колонн по бокам, но внутренний ряд опущен, и пространство между колоннами и стеной **целлы** тем самым в два раза больше обычного **интерколоннирования** (см. соответствующую статью).

Псевдопериптеральный (букв. «ложнокрылый»): когда колонны по бокам храма, вместо того чтобы стоять отдельно, **встроены** (см. соответствующий термин) в стену **целлы**.

Птерома (гр. ter-ō'-ma): мн. ч. pteromata: термин, применяемый к боковым стенам целлы; отсюда, иногда к пространству между последней и колоннами перистиля.

Пилон: дверной проем, по бокам которого расположены две усеченные пирамиды с продолговатыми основаниями. См. «**Пирамида**».

Pyramid: **каменное** сооружение, обычно с квадратным основанием и треугольными сторонами, соединяющимися в вершине. Когда стороны поднимаются ступенями, оно называется **ступенчатой пирамидой**. Когда стороны заканчиваются резко, не достигая вершины, оно называется **усеченной пирамидой**.

Quadriga: колесница, запряженная четырьмя лошадьми.

Четырехлистник: см. **Лист**.

Quattrocento: итальянский термин, обозначающий период, называемый в английском языке пятнадцатым веком.

Queen-Post: в деревянной конструкции крыши один из двух столбов, опирающихся на одну из **связующих балок**, на равном расстоянии от центра, для усиления стропил. См. **King-Post**.

Quoin: в частности, один из больших квадратных камней в **углу** (coign) здания.

R amp: наклонный подход к террасе или платформе, обычно параллельный несущей стене последней.

Rayonnant: («лучевой»): используется для обозначения второго периода французской готики (XIV век); от характерного лучевого или «колесного» узора розетковых окон. Сравните с «**Decorated**».

Утончения: термин, применяемый к случаям отклонения от геометрической симметрии в эллинской, византийской и готической архитектуре для обеспечения более плавной, ритмичной красоты. См. «**Асимметрия**».

Регула: одна из серии коротких плоских планок, расположенных под **тенией** (см. выше) дорического **архитрава**, над каждым из **триглифов** (см. выше); обычно имеет шесть **гутт** (см. выше) на нижней стороне.

Reja (произношение: rā-hah): испанский термин, обозначающий сложную решетку или экран из кованого и чеканного железа, характерной чертой которого были *рельефные* фигуры, вставленные в вертикальные стержни или прикрепленные к ним.

Рельеф: орнамент или фигуры, *выпуклые* по отношению к поверхности, образующей фон; в зависимости от степени выпуклости различают **высокий** и **низкий** рельеф; в обоих случаях рельеф отличается от моделирования или резьбы «в круглом виде», когда орнамент отделен от фона, и от **инталия**, когда орнамент утоплен ниже поверхности.

Ренессанс: период XV и XVI веков, когда в Европе возродились классическая культура и классические формы.

Передос (произношение: rir'-dos): экран за алтарем, обычно из мрамора, украшенный скульптурными орнаментами и фигурами. В Испании называется «**ретабло**», где его образцы достигают огромных размеров и отличаются большой вычурностью.

Retablo: испанское название **Reredos** (см. выше).

Retrochoir: пространство, отличное от пространства часовни Богоматери за алтарем.

Rhythm: в первую очередь используется для описания гармоничного повторения определенных звуковых отношений в музыкальных и поэтических композициях; движение звука, характеризующееся повторением ударения и акцента. Основано на времени, но не поддается измеримому повторению такта и метра. Следовательно, это отношение линий и масс, характеризующееся гармоничным повторением ударения или акцента. Не повторение измеренных интервалов и идентичных частей, а общее сходство, включающее разнообразие, объединяющее в тесной взаимосвязи части органического дизайна друг с другом и с целым. Ритм — это самый тонкий элемент художественной гармонии и в то же время наиболее близкий к свободному росту и артикуляции природы.

Ребро: выступающая полоса или лепнина на потолке. В частности, выступающие элементы готического свода. Они были впервые построены — вероятно, с опорой на **Cerce** (см. там же) — в виде легких арок, которые затем образовали опору для промежуточных каменных поверхностей. Ребра, параллельные оси нефа, называются **продольными**, те, которые пересекают ее от колонны к колонне под прямым углом, называются **поперечными**, а те, которые пересекают ось по диагонали, называются **диагональными**. Иногда, особенно в английской готике, для укрепления свода между основными ребрами вставлялись дополнительные ребра, известные как **тирцероны**. Они берут начало от **импоста** (см. соответствующую статью) и упираются в дополнительный гребень, выступающий вдоль осевой линии, известный как **гребневое ребро**. Свод, образованный тирцеронами, расходящимися от импоста, называется **веерообразным сводом**. Иногда для дополнительной прочности и увеличения декоративности вводились короткие промежуточные ребра, известные как **лиерны**, отличающиеся тем, что они *не* соединяются с импостом. Когда геометрический узор, созданный лиернами, напоминает звезду, свод называется **звездчатым**. Иногда к стене прикреплялось вертикальное ребро, известное как **формерет**, чтобы разделить один отсек свода от другого.

Ребристый свод: см. «Свод».

Козырек: самая высокая точка или линия крыши.

Коньковое ребро: см. **Ребро**.

Рококо: стиль декора, отличающийся использованием мотивов скал, ракушек, завитков и т. д., зародившийся во Франции в период регентства и правления Людовика XV.

Круглый хор: галерея над входом в алтарь, в которой стоял крест или распятие. Использовался для чтения частей службы, а также для представления чудодейственных спектаклей.

Розовое окно или **колесо-окно**: круглое окно, **муллионы** (см.) которого сходятся к центру.

Ростральная колонна: колонна, украшенная имитациями носов (ростра) кораблей; использовалась римлянами для увековечения морских побед.

Рубль: Рубль: кладка, состоящая из камней неправильной формы или обломков камня, смешанных или не смешанных с цементом; также фрагменты камня, смешанные с цементом, используемые для заполнения толщины стены между двумя поверхностями тесаного камня.

Рустикация: обработка кладки с глубоко утопленными швами, с канавками или скосами; поверхность камня иногда делается шероховатой.

S cotia: вогнутая лепнина, часто используемая в основании классических колонн.

Экран: перегородка из дерева, металла, мрамора или камня, отделяющая хор от нефа. Латинское *cancellus*; отсюда, в результате искажения, английский термин Chancel.

Secco (букв. «сухой»): в противоположность **Fresco** (см.), «свежий или влажный». Термины, используемые в связи с **темперной** живописью (см.), в зависимости от того, была ли поверхность штукатурки сухой или свежевыложенной на момент нанесения краски.

Разрез: чертеж, на котором изображено здание или часть здания, как если бы оно было разрезано вертикально (), а часть между плоскостью разреза и глазом зрителя была удалена.

Сердаб: камера в египетской гробнице, в которой размещались изображения умершего.

Шестичастный: применяется к сводам, разделенным на шесть отделений. В романских церквях из-за короткого межколонного расстояния пролеты были продолговатыми. Поэтому для удобства строительства два пролета рассматривались вместе как квадрат. Иногда из промежуточных колонн строился поперечный вал, который вместе с диагоналями делил квадрат на шесть частей.

Ствол: основная часть колонны между капителью и (если она есть) основанием.

Софит: нижняя сторона антаблемента, перемычки, карниза или арки.

Соляр: частная верхняя комната для использования семьей в средневековом замке.

Спандрил или **спандрел**: треугольное пространство по обеим сторонам арки, заключенное в прямоугольник.

Сфинкс: крылатое чудовище, сочетающее в себе человеческие и животные черты.

Шпиль: заостренное завершение башни. См. «Шпиль».

Сквинт: небольшая арка, расположенная по диагонали по углу квадратного пространства, чтобы преобразовать последнее в восьмиугольник.

Стулья: фиксированные сиденья в алтаре для духовенства и хора.

Станца: итальянское слово, означающее «камера».

Колокольня: сочетание башни и шпиля. См. «Шпиль».

Стела: вертикальная плита из камня или мрамора, часто с резьбой и гравировкой, служащая в качестве надгробного камня, пограничного знака, вехи и т. д.

Звездчатый свод: см. **Ребро**.

Ступенчатый: см. «Двускатный»; «Пирамида».

Высокий: применяется к арке, когда ее изгиб начинается на некотором расстоянии над импостом и соединяется с последним вертикальными секциями лепнины.

Ремешковый орнамент: геометрические узоры, образованные полосами, напоминающими кожаные ремешки, удерживаемые заклепками.

Стретчер: в каменной кладке кирпич или камень, уложенный вдоль ряда. См. «Связка», «Головка».

Штукатурка: в частности, штукатурка из гипса, мраморной крошки или мелкого песка, смешанного с водой; используется для отделки стен и рельефных орнаментов; в общем смысле, любая штукатурка или цемент, используемые для внешней отделки.

Стилобат (букв. «основание колонны»): в классической архитектуре — сплошное основание, поддерживающее колонны; в частности, платформа, на которой возвышается греческий храм. Сравните с **подиумом**.

-abernacle: сооружение для хранения «Хостии» или освященного хлеба; напоминает башню или шпиль и богато украшено окнами, лепниной, шпилями и т. д., часто возвышается на большую высоту — 90 футов в Ульмском соборе. Особенность немецкого декоративного искусства. Появляется в испанской готике под названием **Custodia**.

Temenos: священное ограждение или территория греческого храма или группы храмов.

Темперная живопись или живопись на клеевой основе: процесс рисования на основании, обычно подготовленном слоем тонкой штукатурки, с использованием пигментов, смешанных с яичным желтком или другим клейким веществом и растворимых в воде. Метод, использовавшийся для всех картин до появления масляной живописи в XV веке и продолжавшийся в использовании итальянскими художниками-декораторами. См. **Фреска**, **Секко**.

Теня или **Tænia**: плоская планка или лента, образующая верхнюю часть дорического **архитрава** (см. там же).

Терминальный: применяется к столбам, первоначально использовавшимся для обозначения границ. Изготовленный из мрамора, с головой и бюстом или полуфигурой, возвышающейся над пьедесталом, используется в качестве садового украшения.

Терраса: приподнятое ровное пространство или платформа, поддерживаемая стенами или наклонными откосами, к которой обычно поднимаются снизу по лестнице или **пандусу** (см. соответствующие статьи).

Терракота: вид твердой глины, формованной и обожженной, особенно используемой в декоративных целях.

Тессера: кубик из стекла или мрамора, используемый в **мозаичной** отделке (см. соответствующий раздел).

Тетрастиль: см. **Портик**.

Толос: здание типа улья, круглое в плане, с куполообразной крышей.

Тяга: напряжение, которое стремится перенести давление вниз в стороны; как в случае с аркой.

Связующая балка: в деревянной конструкции крыши — поперечная балка, соединяющая нижнюю часть противоположных стропил.

Трехгранная ребра: см. **Ребра**.

Черепица: тонкий кусок терракоты, камня или мрамора для внешней обшивки крыш.

Торус: большая выпуклая (обычно полукруглая) лепнина, используемая в основном в основании колонн. См. **Астрагал**.

Трабеальный: имеющий горизонтальную балку или антаблемент.

Трасери: узор из камня, заполняющий верхнюю часть готического окна. Различают **Plate Tracery**, когда узор выглядит так, как будто он пробит в одной плите или куске камня; **Bar Tracery**, когда узор состоит из геометрических фигур. Немецкая имитация ветвей известна как **Branch Tracery**.

Трансепты: части церкви или собора, которые выступают под прямым углом к нефу и хору, образуя руки креста в **крестообразном** (см.) плане.

Трансом: см. «Маллион».

Поперечный: под прямым углом к главной оси. В частности, применяется к аркам и ребрам свода нефа или прохода, которые расположены в северном и южном направлениях. Сравните с **продольным** и **диагональным**.

Травертин: твердый известняк, добываемый в Тиволи.

Трефоль: см. **Фойл**.

Триклинный: столовая в римском доме.

Трифорий: аркадный проход над арками нефа готического собора, открывающийся в пространство между сводом и крышей бокового нефа.

Усеченный: заканчивающийся резко, а не в точке. См. **Пирамида**.

Туф: вулканическое вещество, из которого в основном состоят холмы Рима.

Tumulus: доисторический искусственный холм, служащий погребальным памятником.

Тимпан: см. **Фронтон**.

Единство (Unity): принцип красоты, согласно которому произведение искусства должно представлять собой органическое единство и целостность.

Vault: арочное покрытие из камня, кирпича или бетона над любым пространством. **Бочкообразный свод:** непрерывное полукруглое арочное покрытие над продолговатым пространством, опирающееся на боковые стены. **Крестовый свод:** свод, образованный пересечением двух бочкообразных сводов под прямым углом друг к другу, опирающийся на четыре угловые колонны или опоры. **Ребристый свод:** разновидность крестового свода, в котором крестовые перемычки заменены ребрами или профилированными полосами кладки, которые возводятся в первую очередь, а затем заполняются пространствами свода.

Вестибюль: огороженное пространство перед входом в римский дом; позднее — закрытое или частично закрытое пространство под крышей раннехристианской церкви; в общем случае — входное пространство любого здания, особенно если оно используется для публичных собраний.

Волюта: спиралевидный элемент, встречающийся в капителях ионического и коринфского ордеров.

Высовый камень: один из клиновидных камней, составляющих изгиб арки.

Wainscot: облицовка или панели внутренней стены, идущие по полу и поднимающиеся только до части высоты стены.

Wheel window: см. «Розовое окно».

Ziggurat: («святая гора»): платформа, обычно **ступенчатая** или поднимающаяся в виде отступающих ярусов, на которой халдеи возводили храм; они также использовались для астрономических наблюдений.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩАЯ.

- Каммингс, Чарльз А. История архитектуры Италии. Бостон: Houghton, Mifflin & Co. 1901. 2 тома.
- Фергюсон, Джеймс. История современной архитектуры. 1873.
- Флетчер, Баннистер. История архитектуры. Лондон.
- Хэмлин, А. Д. Ф. Учебник по истории архитектуры. 1898. Лонгманс, Грин и Ко.
- Джозеф, д-р Д. Geschichte der Baukunst. Берлин: Bruno Hessling. 4 т. 1902-09.
- Симпсон, Ф. М. История развития архитектуры. Лондон: Longmans, Green & Co. 1905. 3 тома.
- Стратам, Х. Хиткот. Краткая критическая история архитектуры. Лондон: В. Т. Batsford. 1912.
- Стерджис, Рассел. История архитектуры. Нью-Йорк: Doubleday, Page Co. 1906-1915. 4 т.
- Стерджис, Рассел. Европейская архитектура. Историческое исследование. Нью-Йорк: Macmillan & Co. 1896.
- Уоллис, Фрэнк Э. Как познать архитектуру. Нью-Йорк: Harper & Bros. 1910.

ЕГИПЕТСКАЯ.

- Белл, Эдвард. Архитектура Древнего Египта. Лондон: G. Bell & Sons. 1915.
- Кинг, Л. В. и Х. Р. Холл. Египет и Западная Азия: в свете последних открытий. Лондон: Soc. for Promoting Christian Knowledge. 1907.

БАВИЛОНСКАЯ И АССИРИЙСКАЯ.

- Хэндкок, Перси С. П. Месопотамская археология; введение в археологию Вавилонии и Ассирии. Лондон: Macmillan & Co. 1912.
- Кольдевей, Роберт. Раскопки в Вавилоне. Перевод А. С. Джонса. Лондон: Macmillan & Co. 1914.

МУХАММЕДАН.

- Саладин, Х. Архитектура. Париж: A. Picard & Fils. 1907. (Руководство по мусульманскому искусству.)

ГОТИКА.

- Бонд, Фрэнсис. Готическая архитектура в Англии. Лондон: В. Т. Batsford. 1905.
- Бампус, Т. Фрэнсис. Путеводитель по готической архитектуре. Нью-Йорк: Dodd Mead Co. 1914.
- Крэм, Ральф А. Готический поиск.
- Гонс, Льюис. L'Art Gothique. Париж: Maison Quantin. (1890.)
- Джексон, Т. Г. Готическая архитектура во Франции, Англии и Италии. Издательство Кембриджского университета. 2 т. 1915.
- Уэст, Г. Х. Готическая архитектура в Англии и Франции. Лондон: G. Bell and Son. 1911.

РЕНЕССАНС.

- Андерсон, У. Дж. Архитектура эпохи Возрождения в Италии. Лондон: В. Т. Batsford. 1896.
- Готч, Дж. Альфред. Архитектура раннего Ренессанса в Англии. Лондон: В. Т. Batsford. 1914.
- Мур, Ч. Х. Характер архитектуры эпохи Возрождения. Нью-Йорк: Macmillan & Co. 1905.

ОРНАМЕНТ.

- Гудйер, Уильям Х. Грамматика лотоса. Сэмпсон Лоу. Лондон. 1891. Architectural Record (статьи в), т. II, № 4; т. III, № 2, 3, 4.
- Хэмлин, А. Д. Ф. История орнамента: Century Co. 1916.

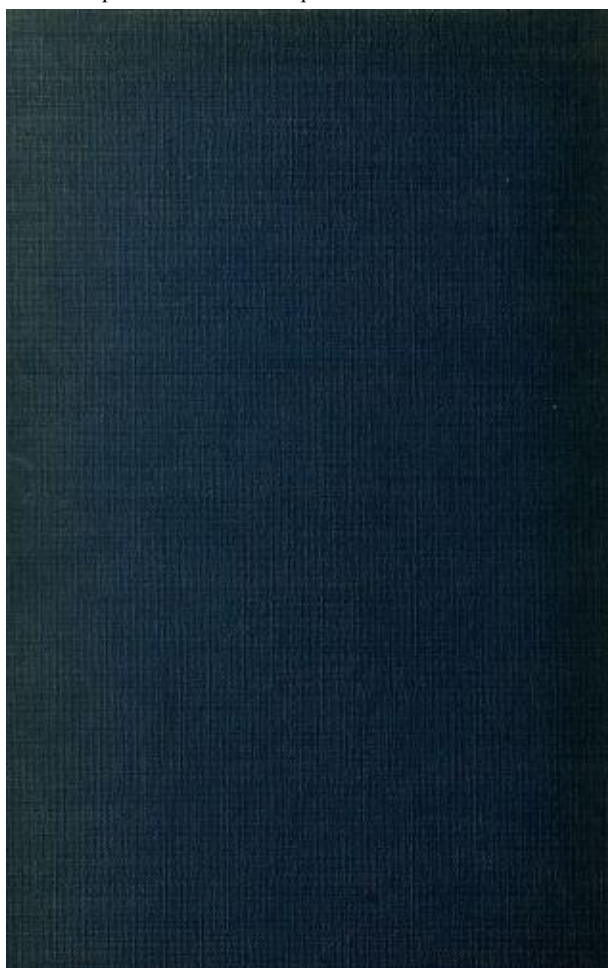
АСИММЕТРИЯ.

- Гудйер, Уильям Х. Греческие усовершенствования. Издательство Йельского университета. 1912. Architectural Record (статьи в), т. VI, № 1, 2, 3, 4; т. VII, № 1, 2, 3; т. XVI, № 2, 5, 6; т. XVII, № 1.

American Architect (статьи в), 1909, 1910, 1911. American Journal of Archæology (статьи в), т. XIV, № 4; т. XV, № 3. Yale Quarterly Review, 1912, апрель.

СНОСКИ:

- [1] Исключение составляет храм в **Ассосе**, где архитрав украшен.
- [2] Иногда он использовался в сочетании с дорическим ордером, как в случае с **Толосом в Эпидавре**, где внутренний круг колонн выполнен в коринфском ордере.
- [3] Соответствующая кривизна в плане была также обнаружена в египетской архитектуре, например, во втором храмовом дворе в **Мединт-Абу**.
- [4] Возведен через восемьдесят лет после смерти Еврипида, чьи пьесы, как и пьесы Эсхила и Софокла, ставились во временных театрах.
- [5] Обратите внимание на сходство этого портика с выступом с задней части елизаветинской сцены.
- [6] Читателю следует напомнить, что продольная ось проходит в направлении нефа с запада на восток, поперечная — поперек нефа, под прямым углом, а «диагонали» пересекают пролет по косой.
- [7] Вышесказанное было написано до отвратительного осквернения Бельгии немецким вторжением.

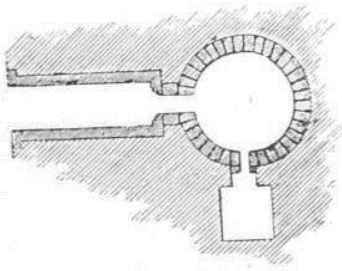
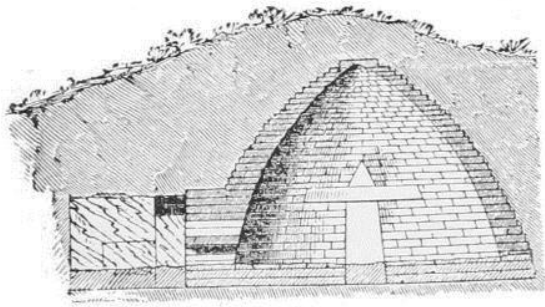


HOW TO STUDY
ARCHITECTURE
CHARLES H. CAFFIN

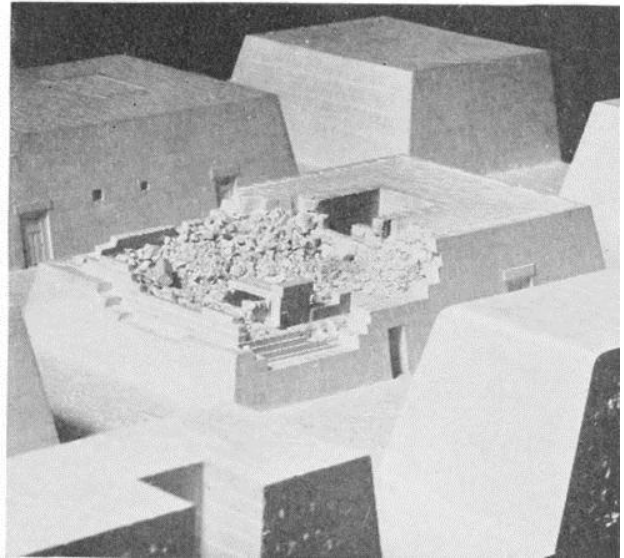
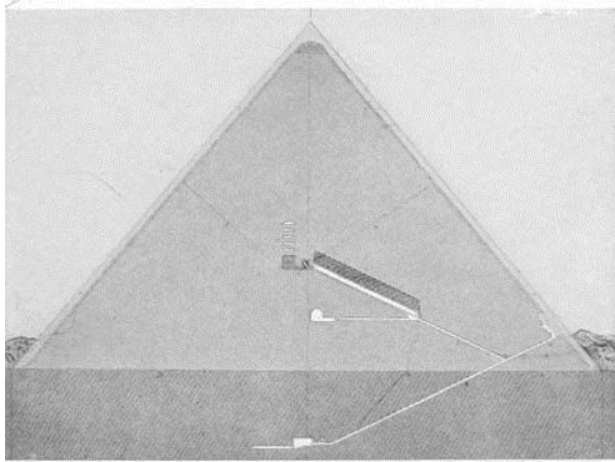
[back](#)



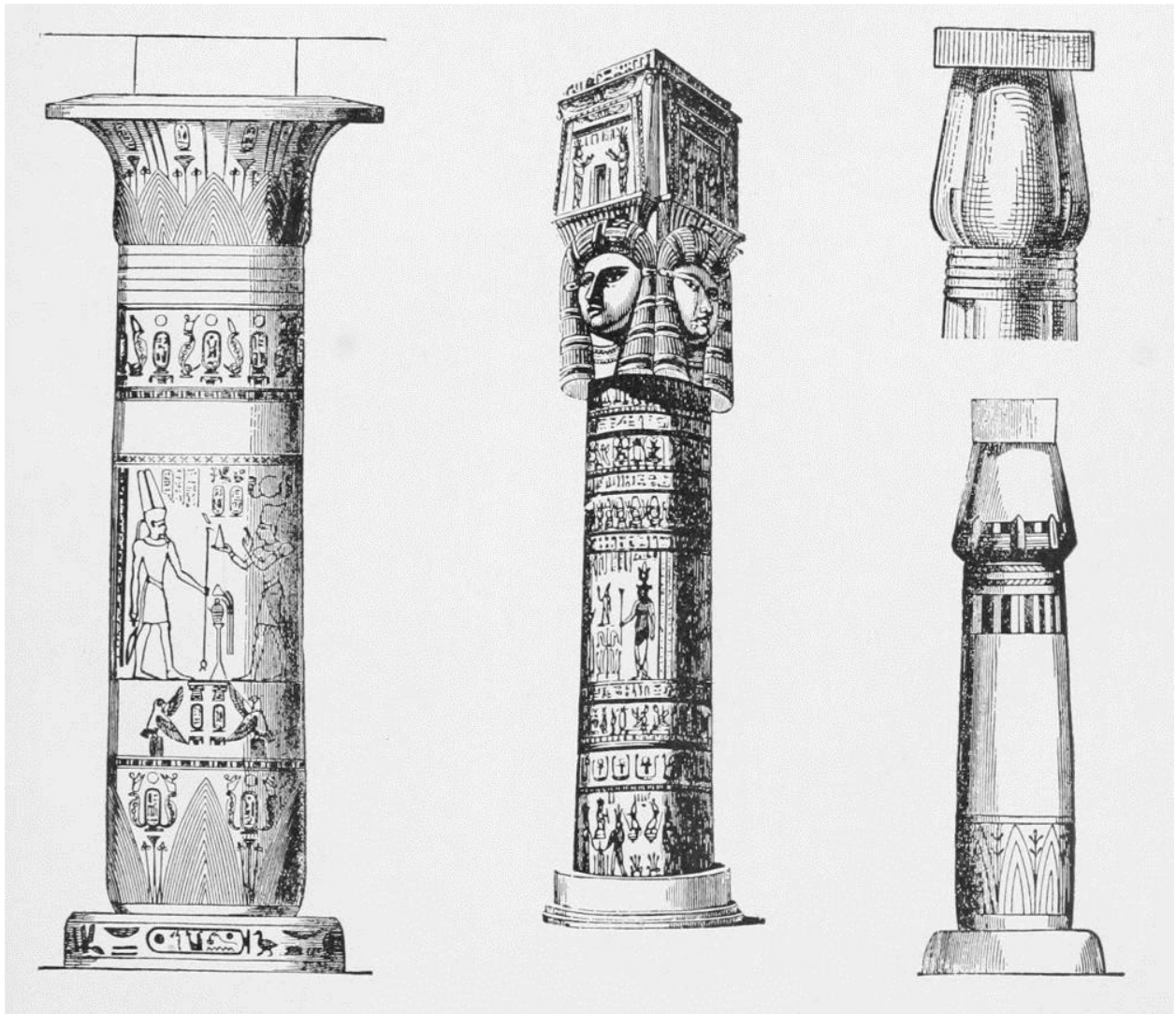
[back](#)



[back](#)



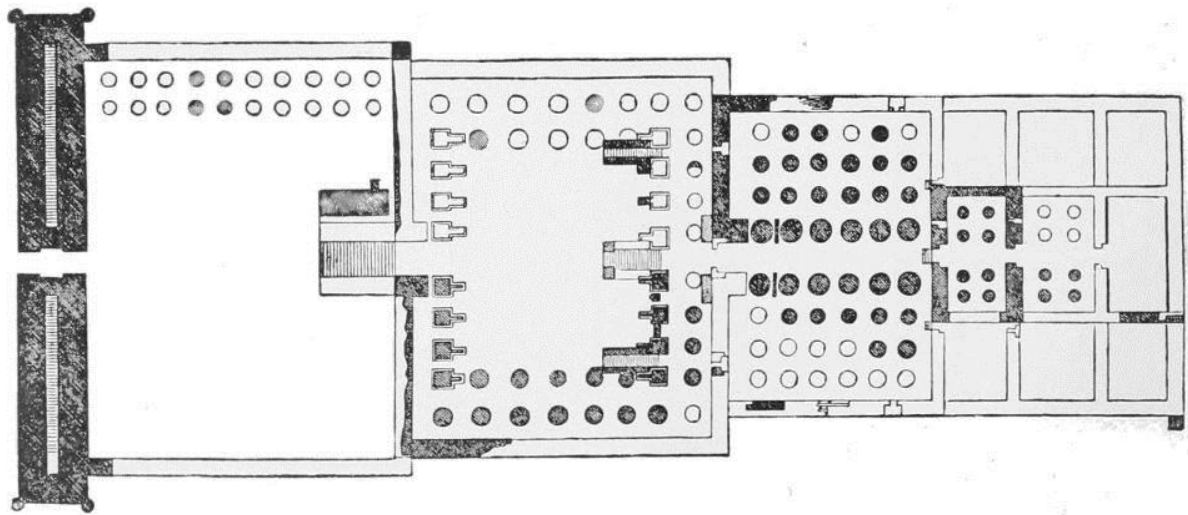
[back](#)



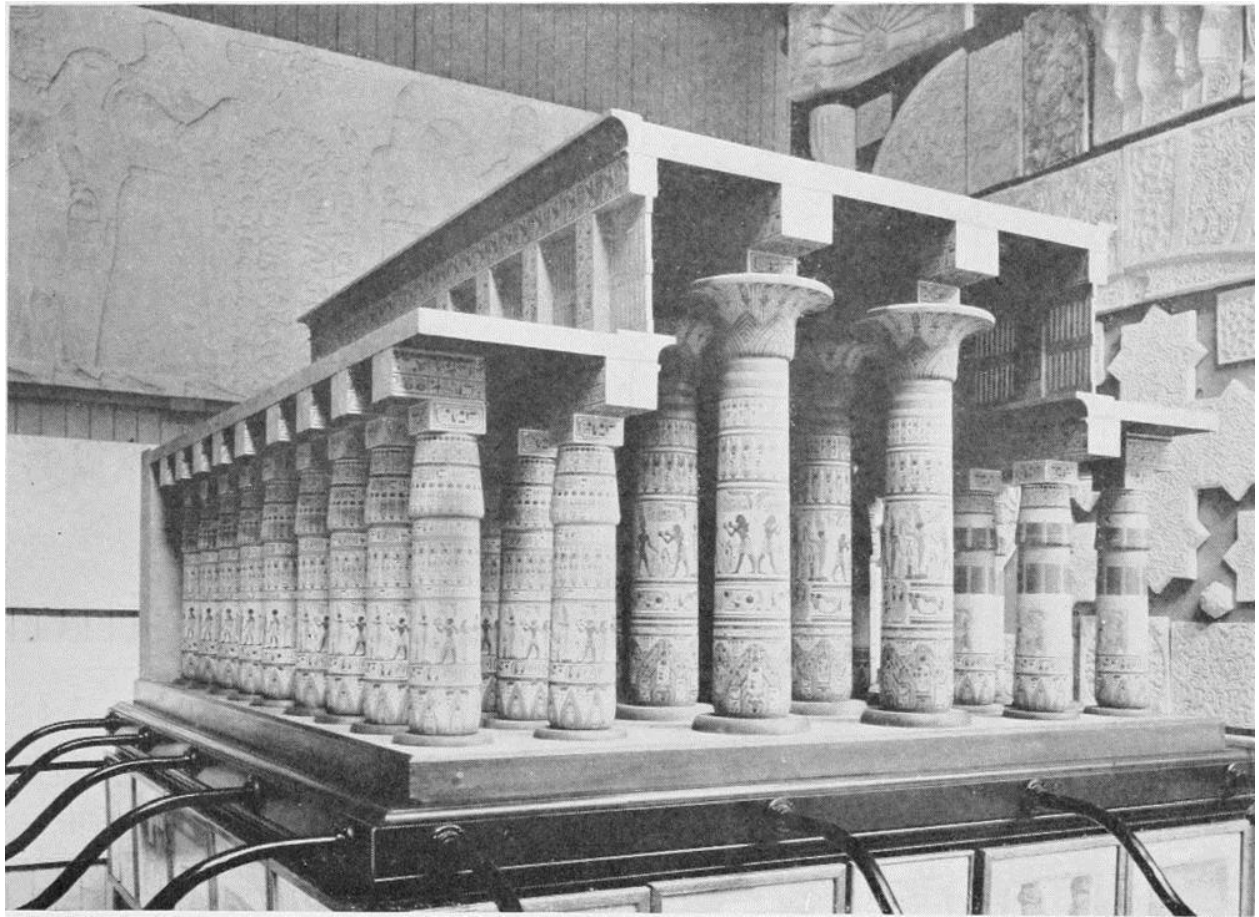
[back](#)



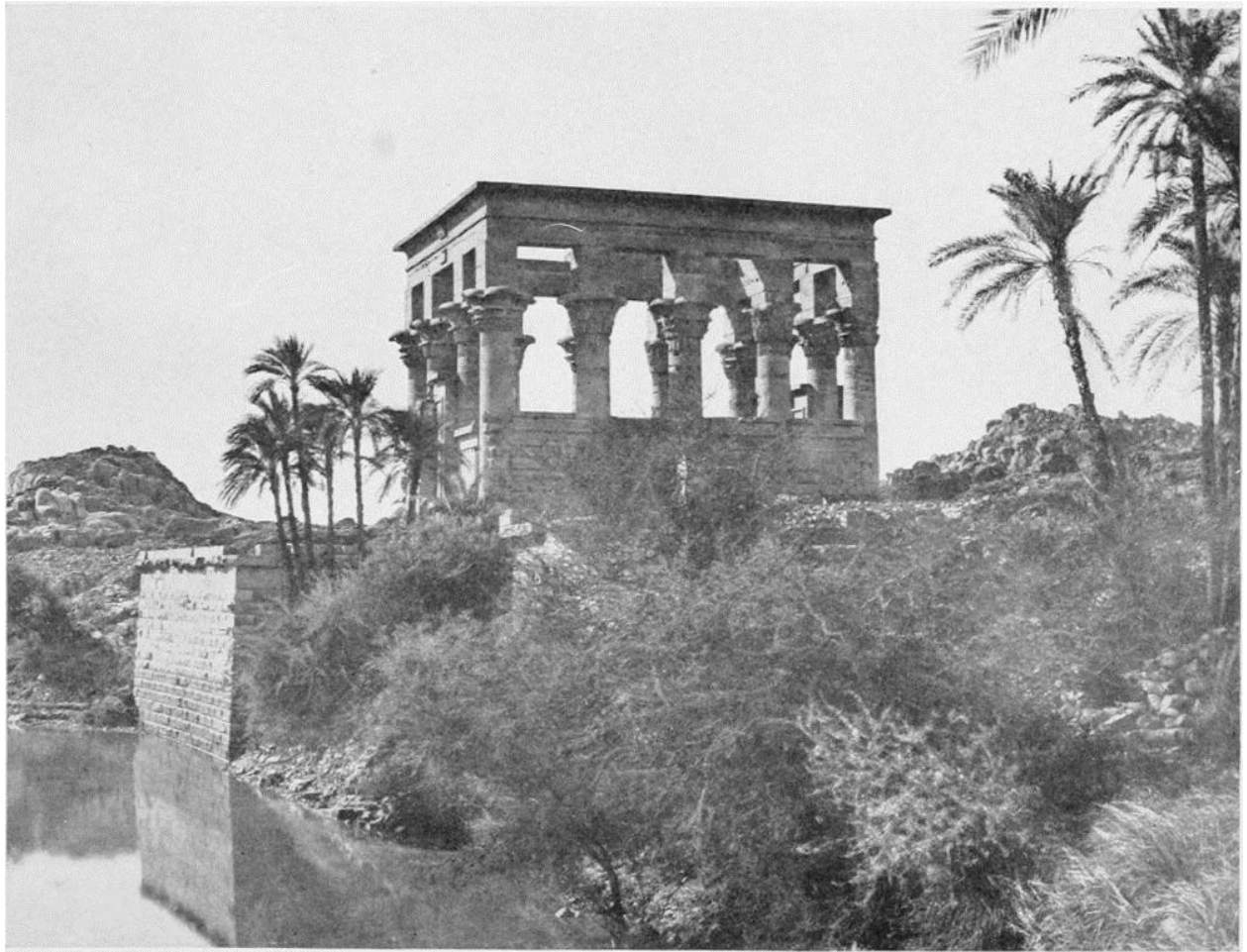
[back](#)



[back](#)



[back](#)



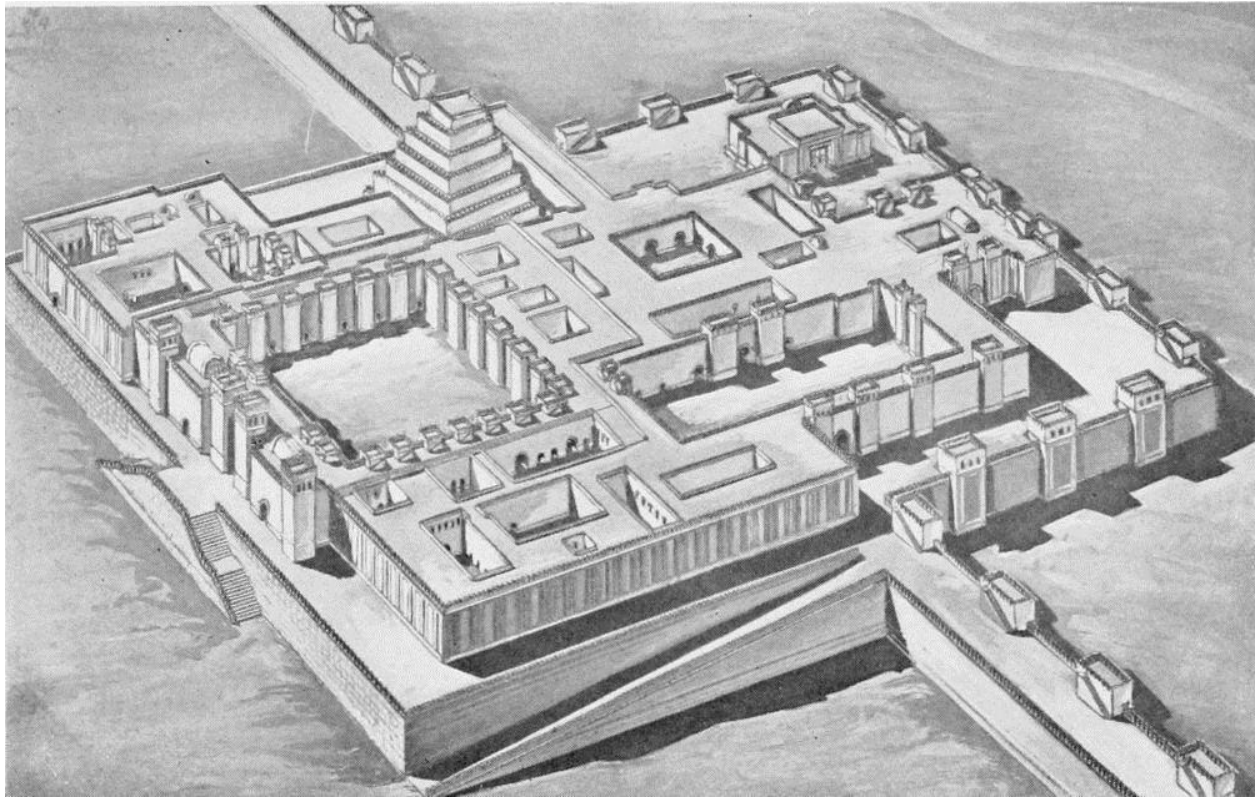
[back](#)



[back](#)



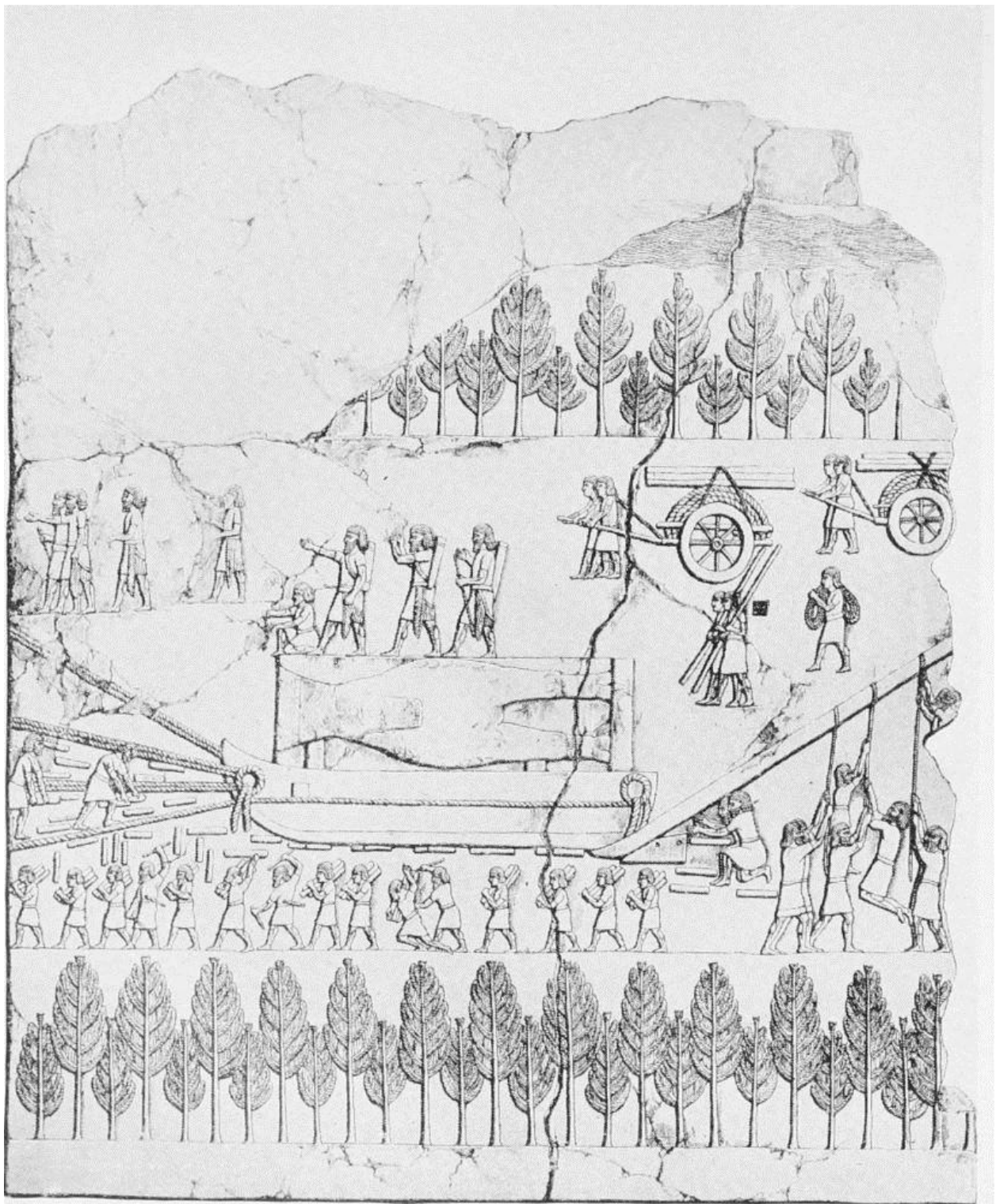
[back](#)



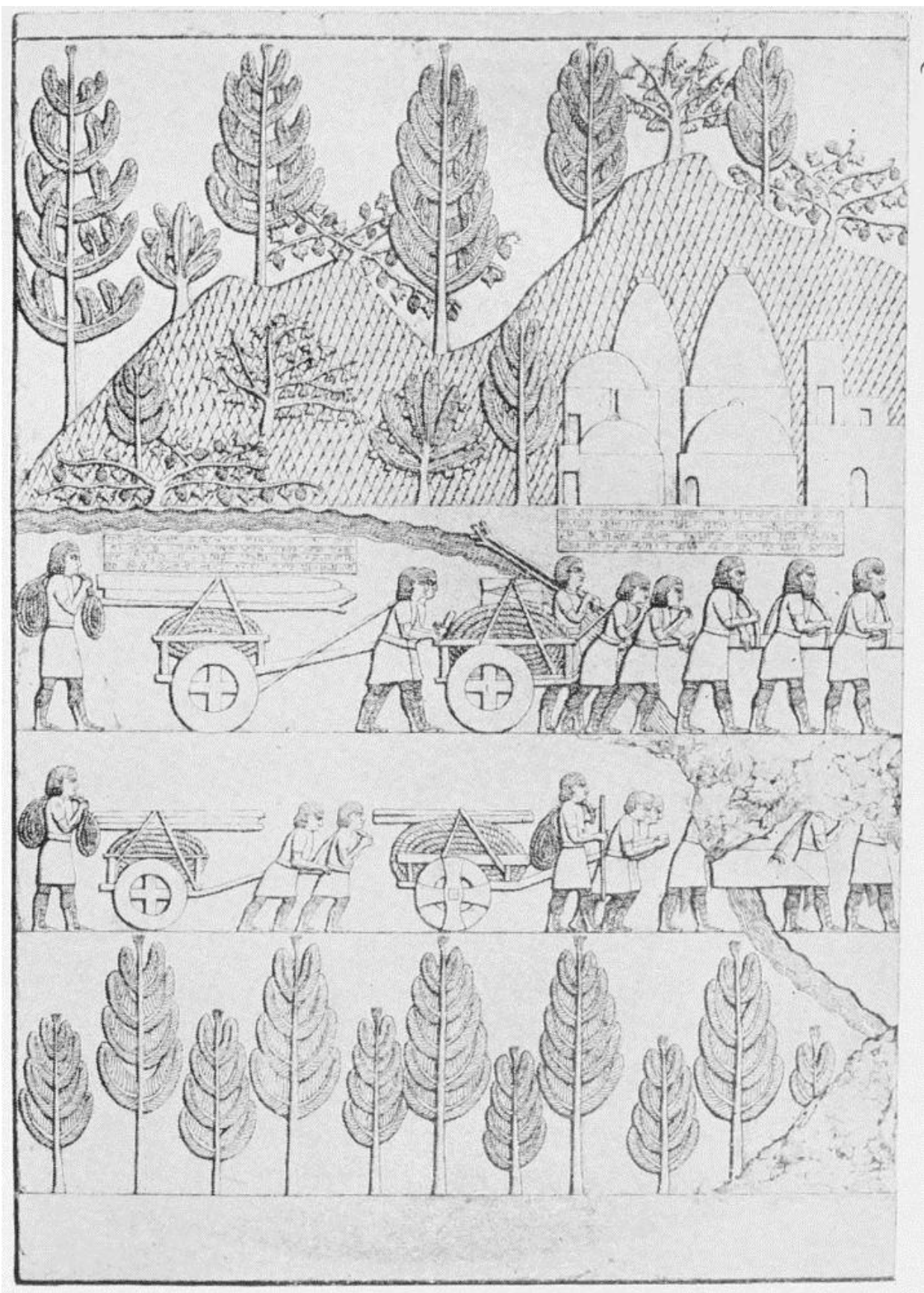
[back](#)



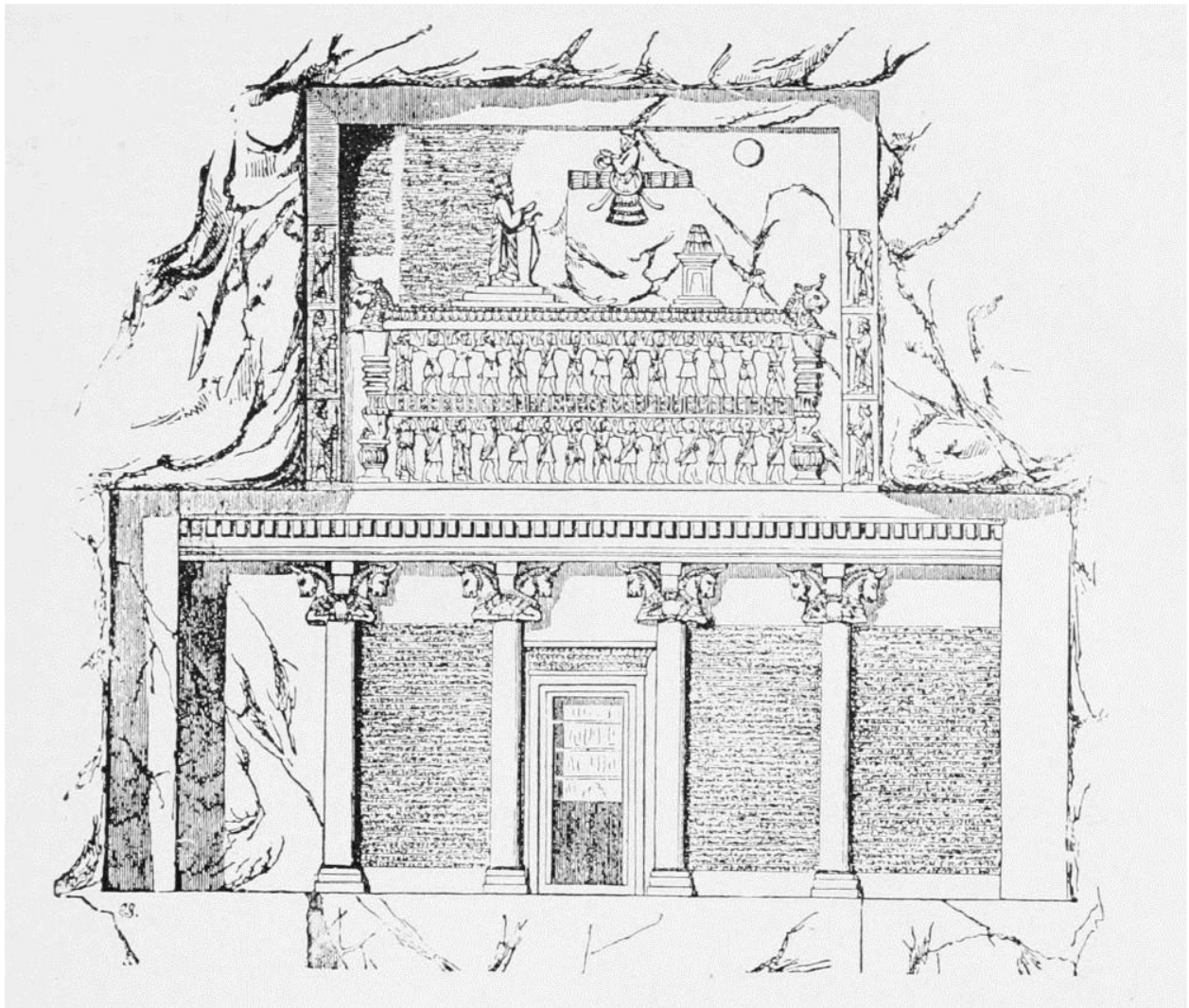
[back](#)



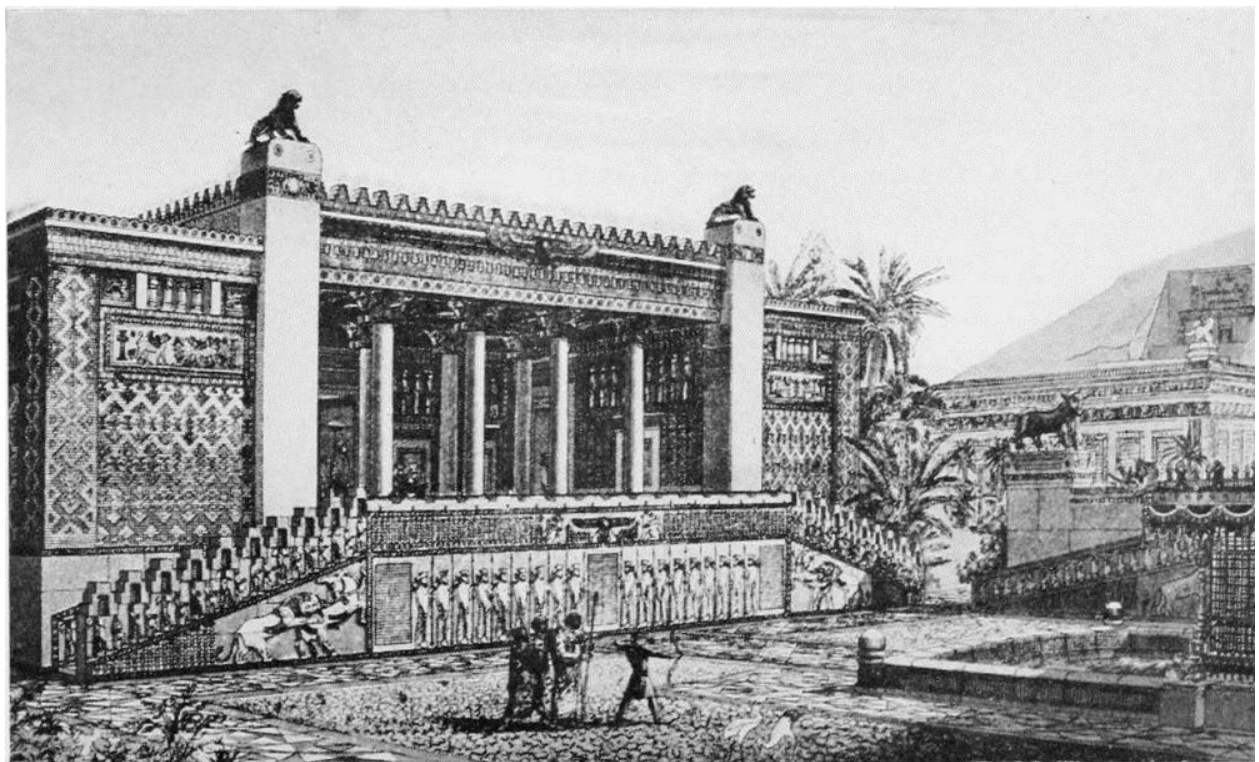
[back](#)



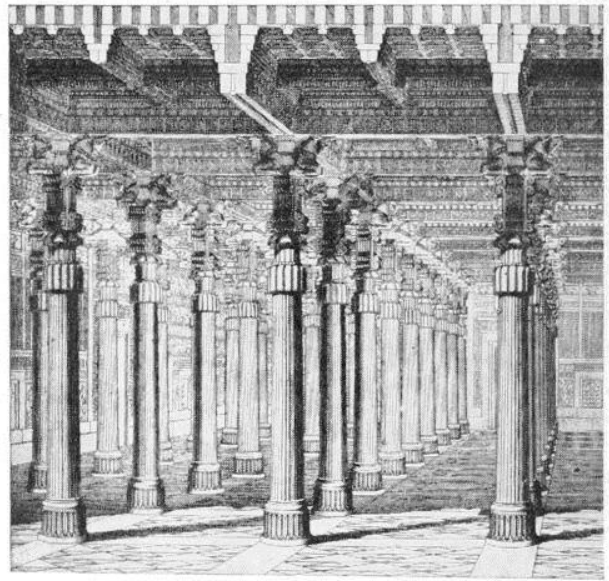
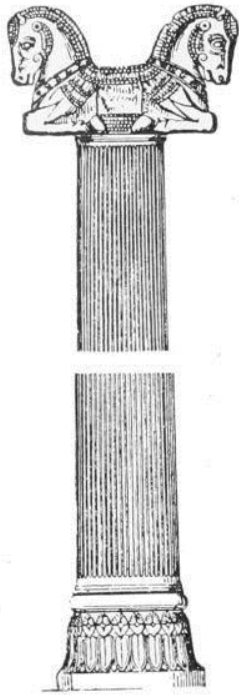
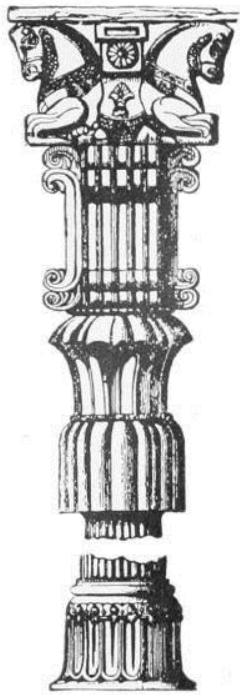
[back](#)



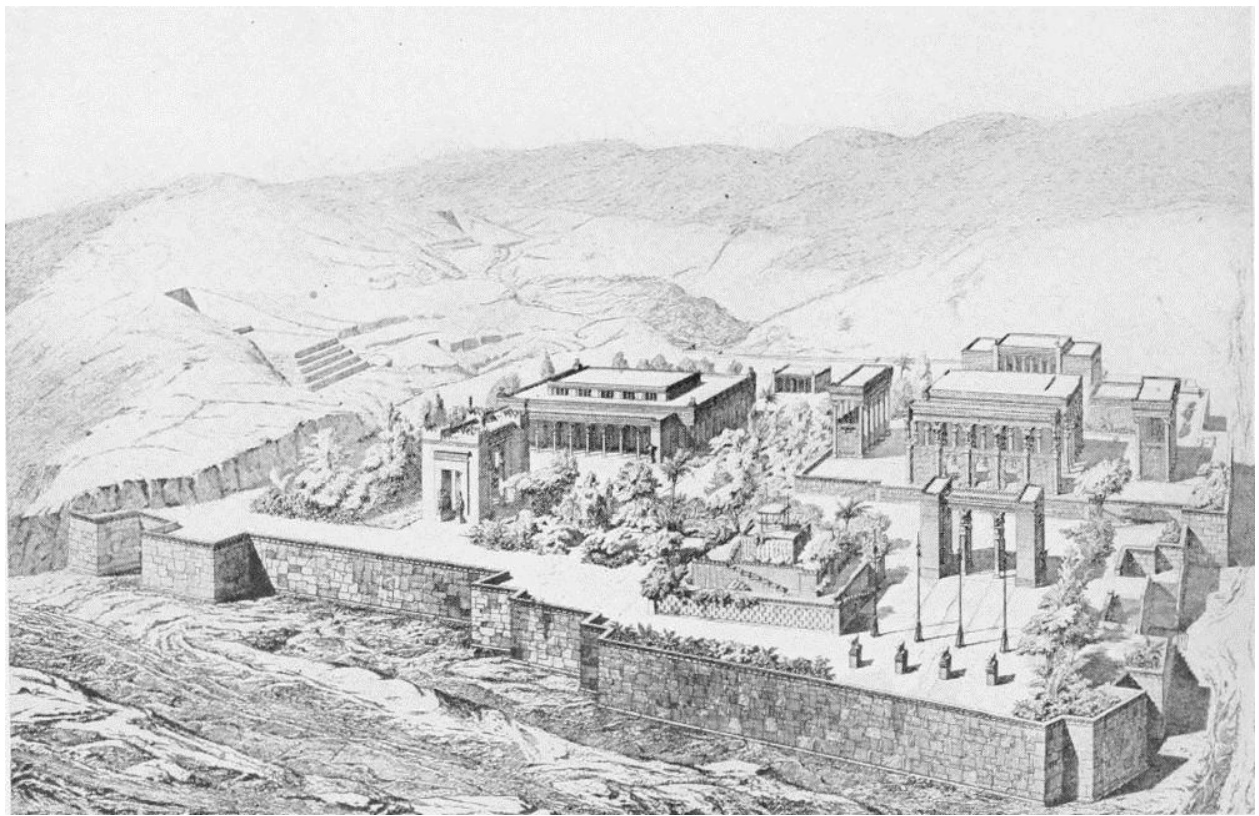
[back](#)



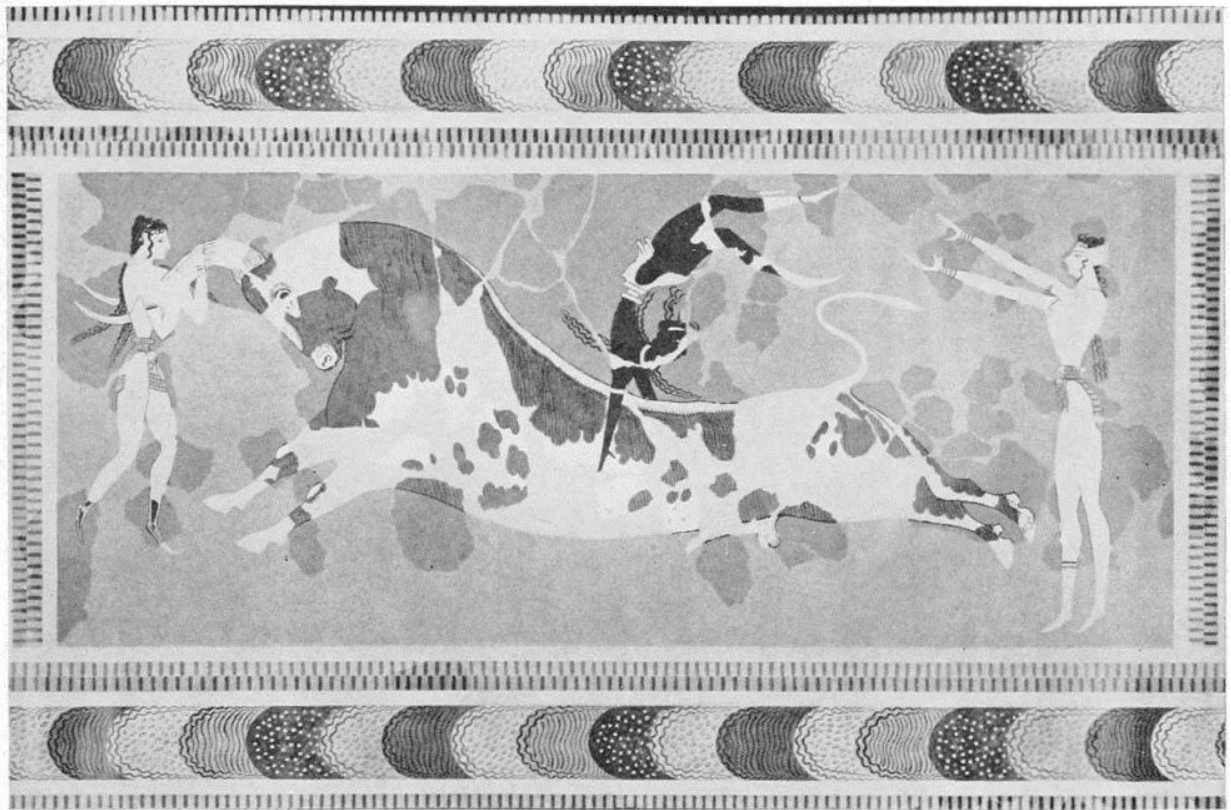
[back](#)



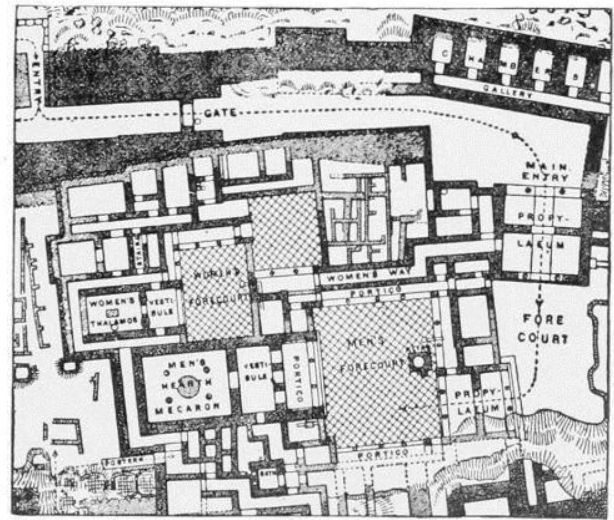
[back](#)



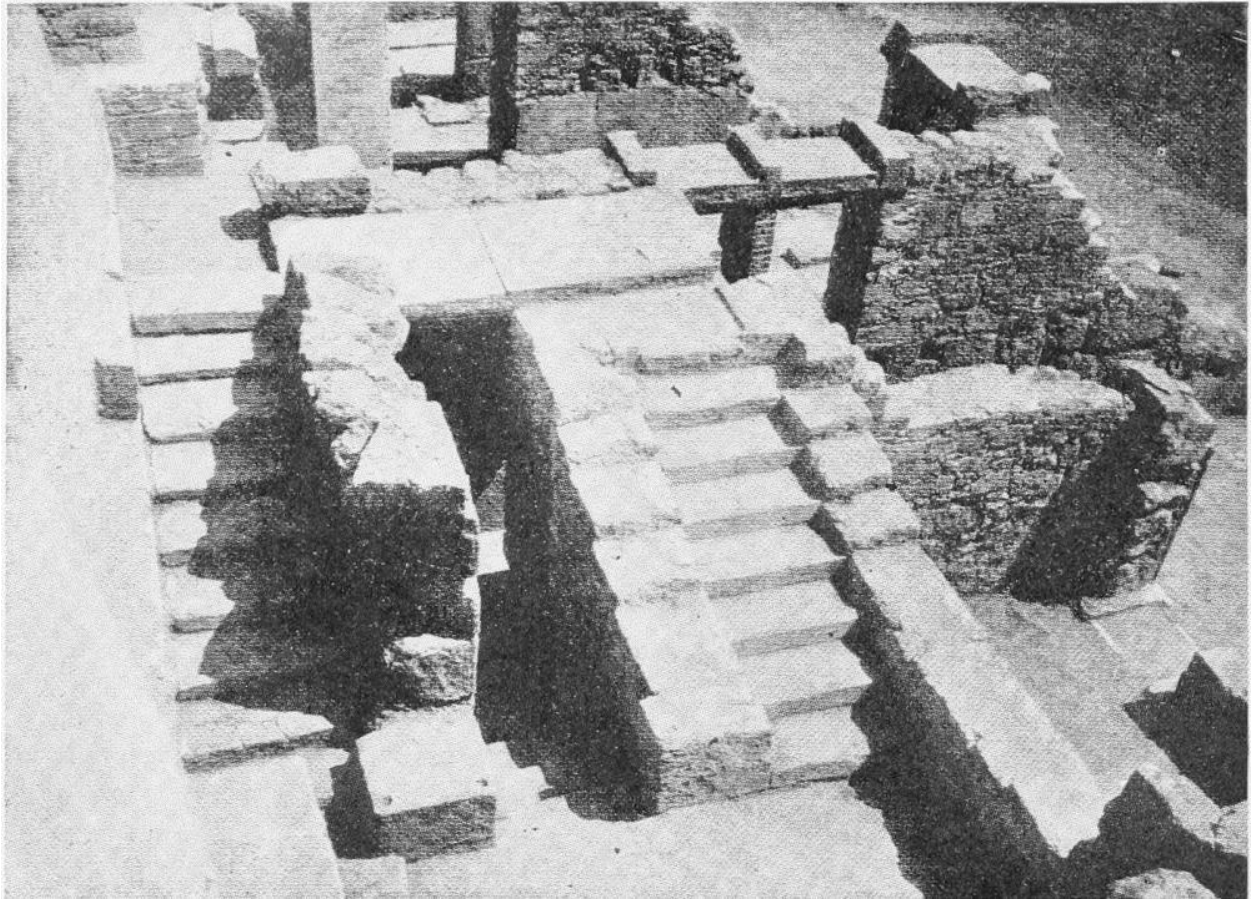
[back](#)



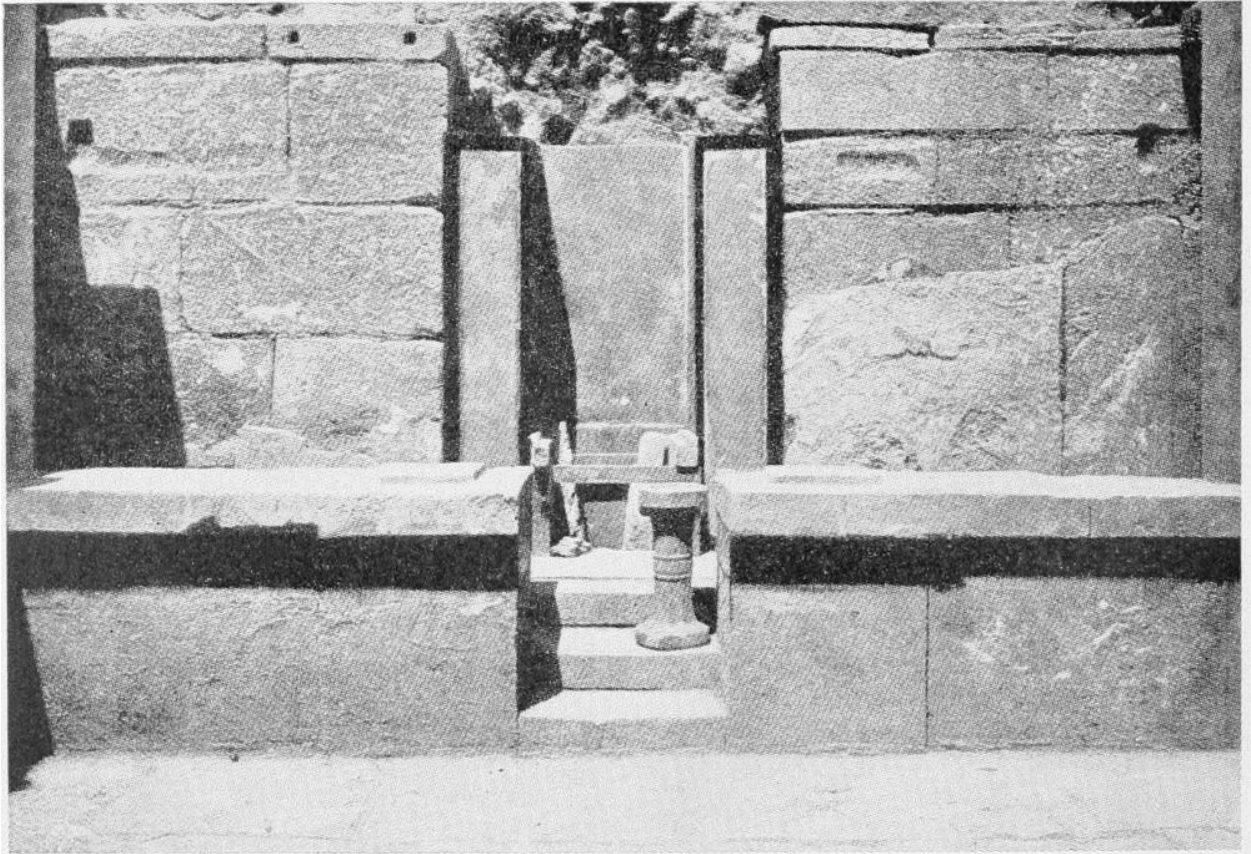
[back](#)



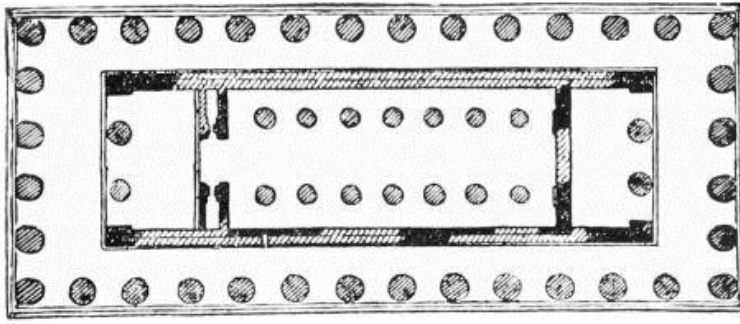
[back](#)



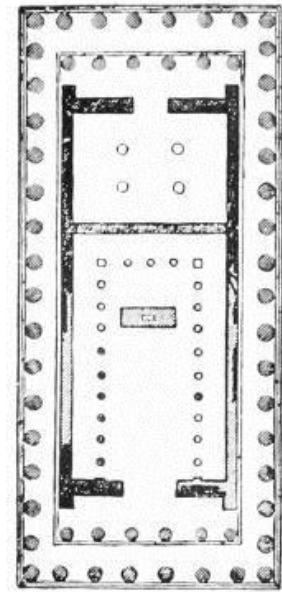
[back](#)



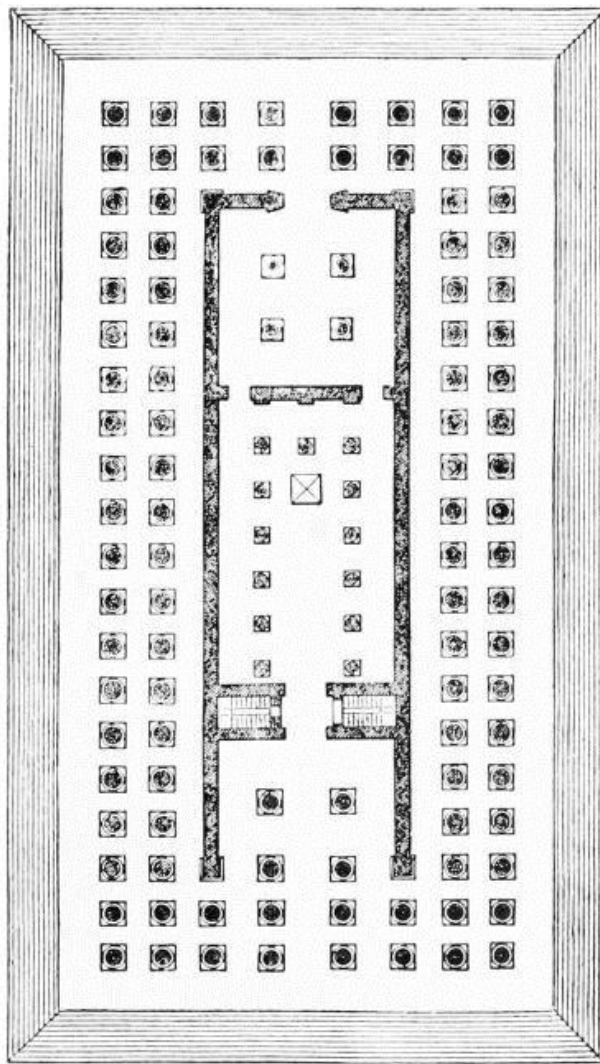
[back](#)



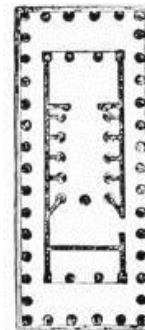
TEMPLE OF POSEIDON, PAESTUM. HEXASTYLE-PERIPTERAL



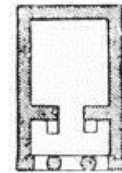
PARTHENON. OCTOSTYLE-PERIPTERAL



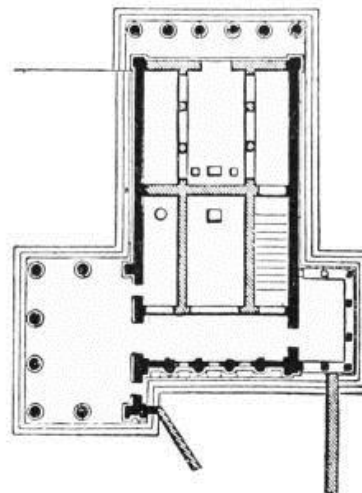
TEMPLE OF JUPITER OLYMPUS, ATHENS. OCTOSTYLE-DIPTERAL



TEMPLE OF APOLLO, BASSAE

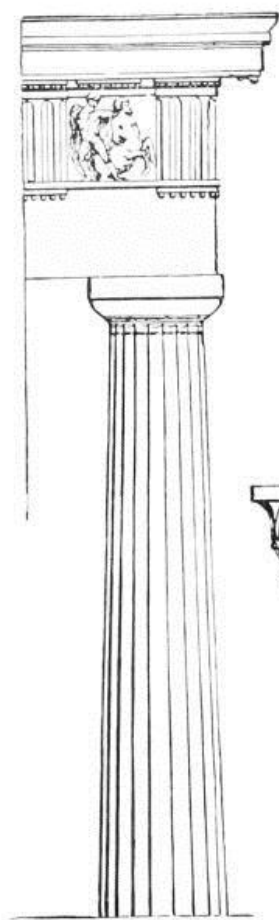


DISTYLE IN ANTIS



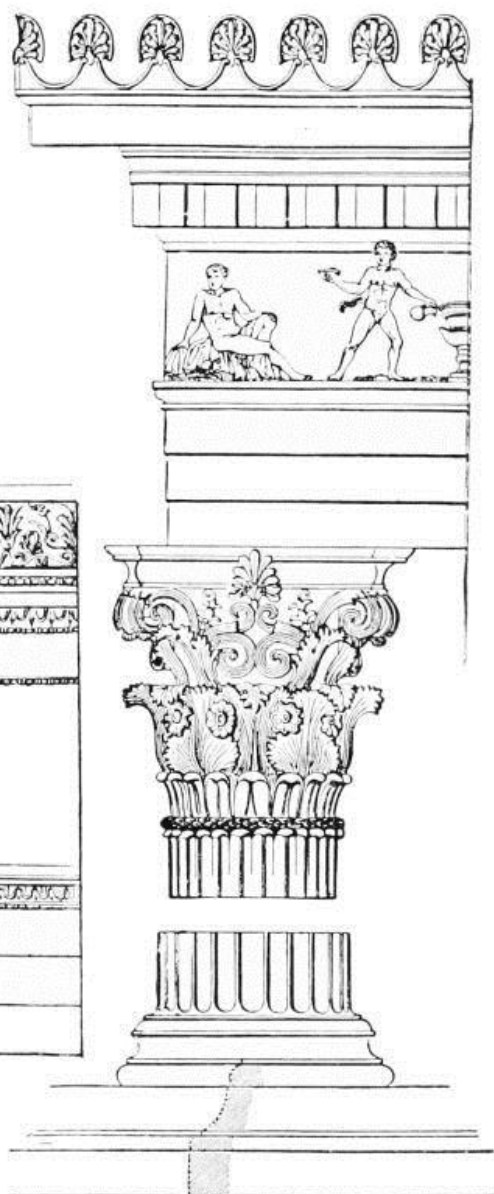
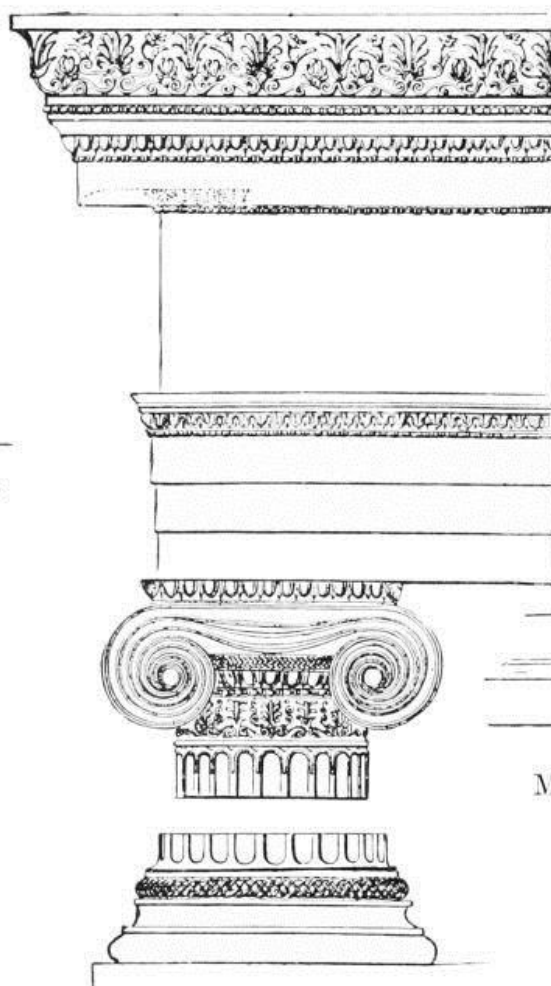
ERECHTHEION. AT THE LEFT IS THE "NORTH PORCH" OF THE CARYATIDES

[back](#)



DORIC ORDER

IONIC ORDER



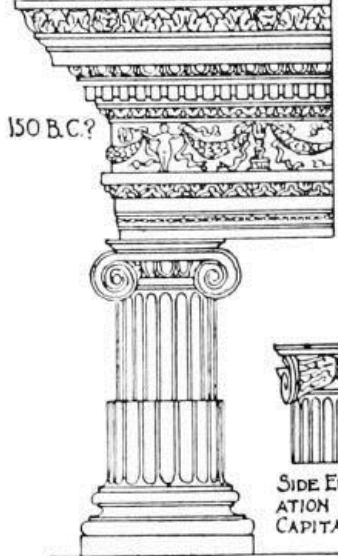
CORINTHIAN ORDER
MONUMENT OF LYSICRATES

[back](#)

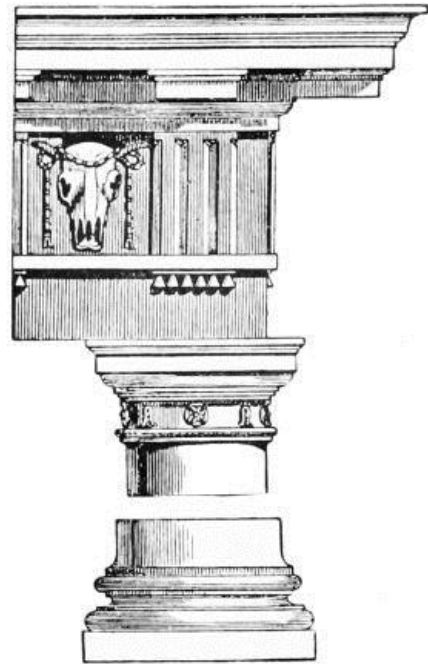
ROMAN IONIC ORDER

TEMPLE OF FORTUNA VIRILIS: ROME

150 B.C.?



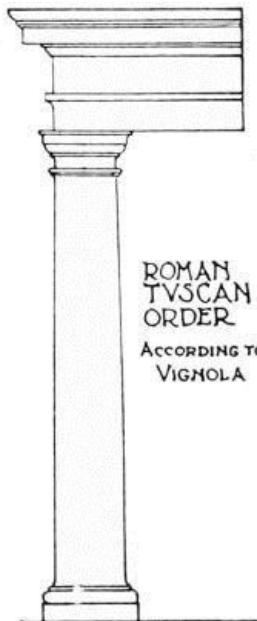
SIDE ELEVATION OF CAPITAL



Doric Order.

ROMAN TVSCAN ORDER

ACCORDING TO VIGNOLA



ARCH OF TITVS: ROME.
87 A.D.

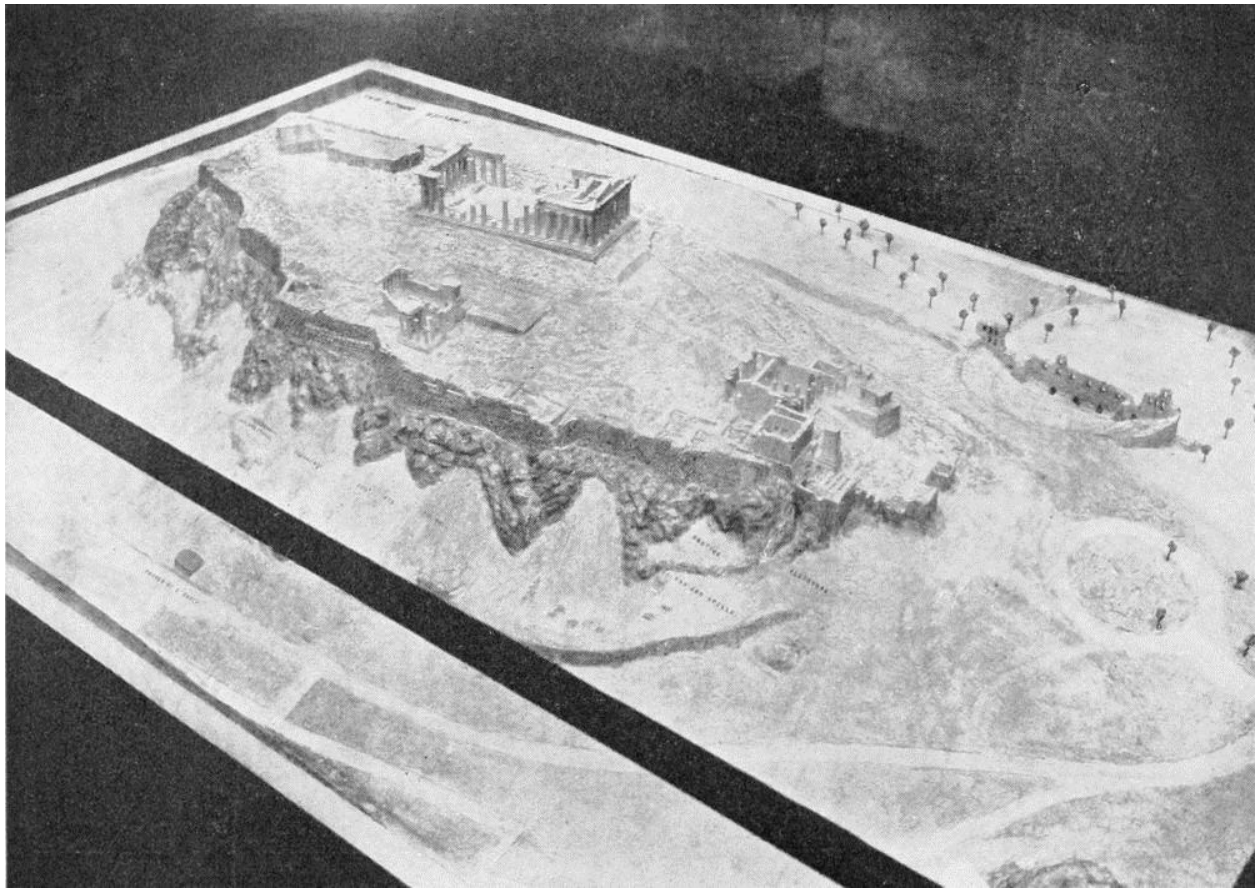
ROMAN COMPOSITE ORDER



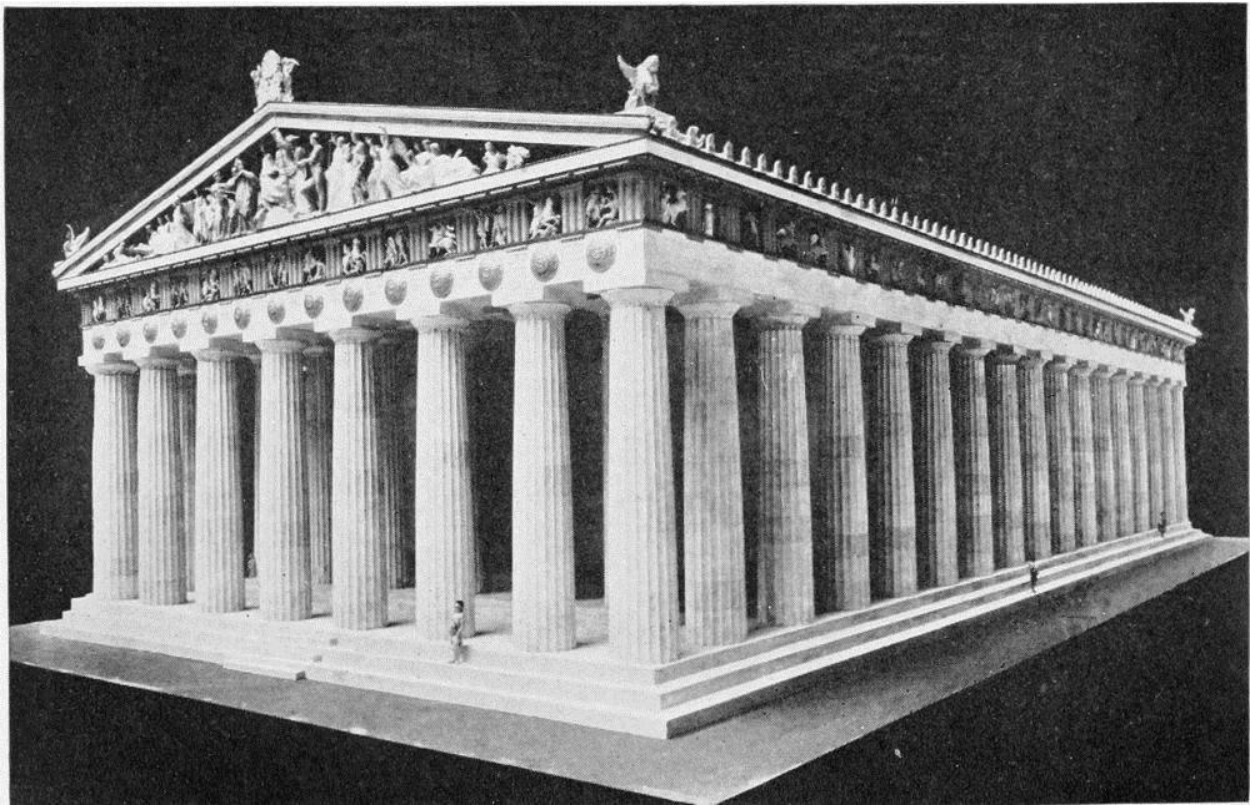
ROMAN CORINTHIAN ORDER

TEMPLE OF CASTOR AND POLLUX, ROME.
6 A.D.

[back](#)



[back](#)



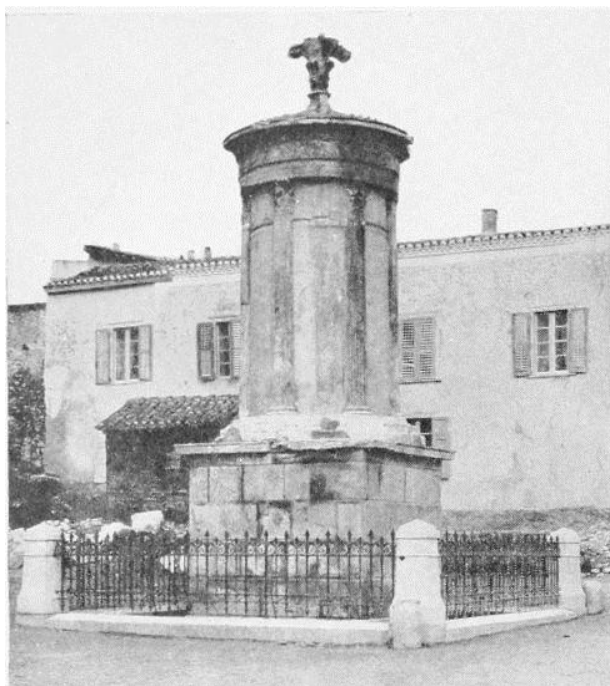
[back](#)



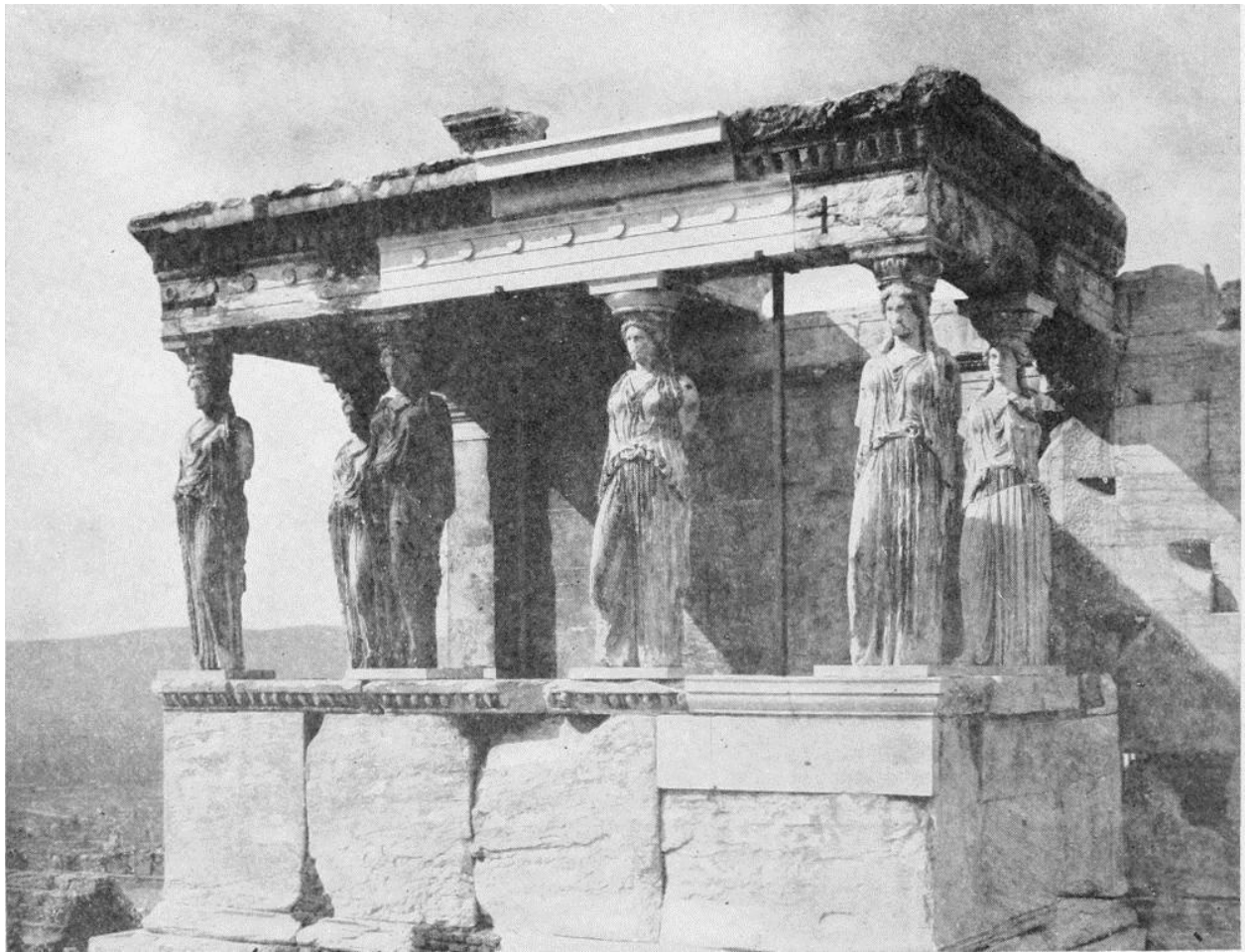
[back](#)



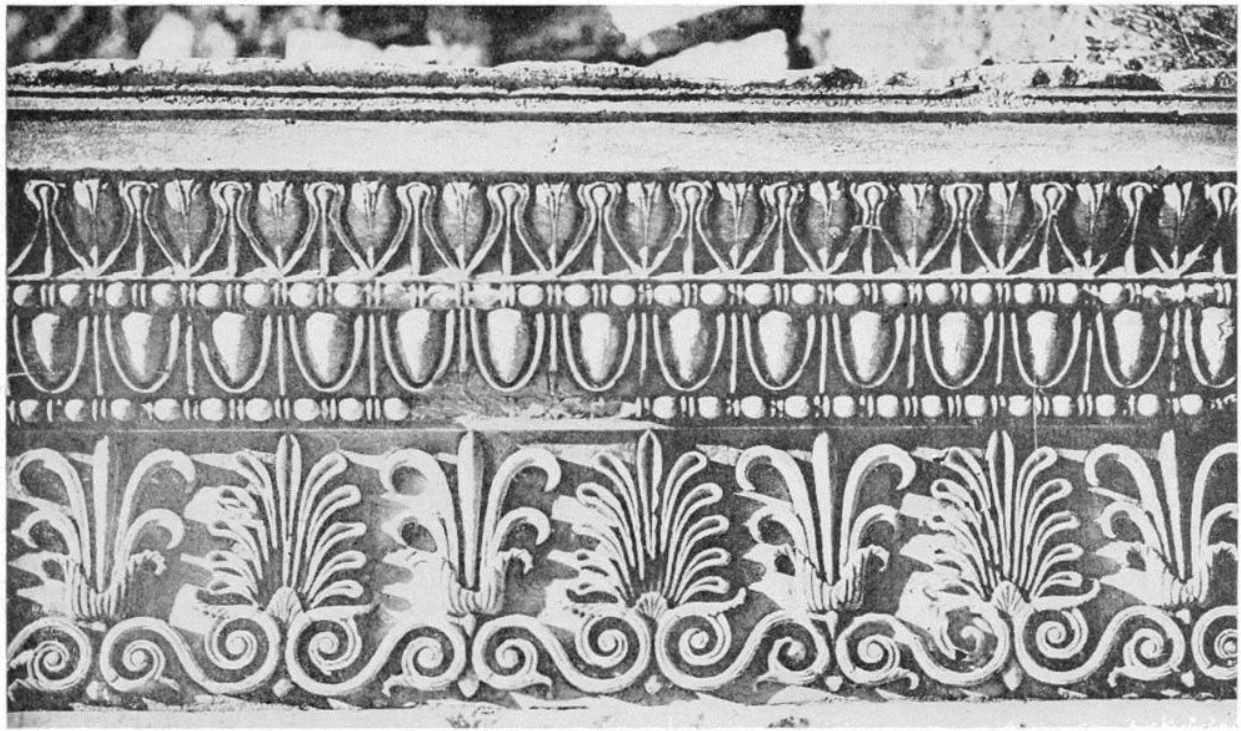
[back](#)



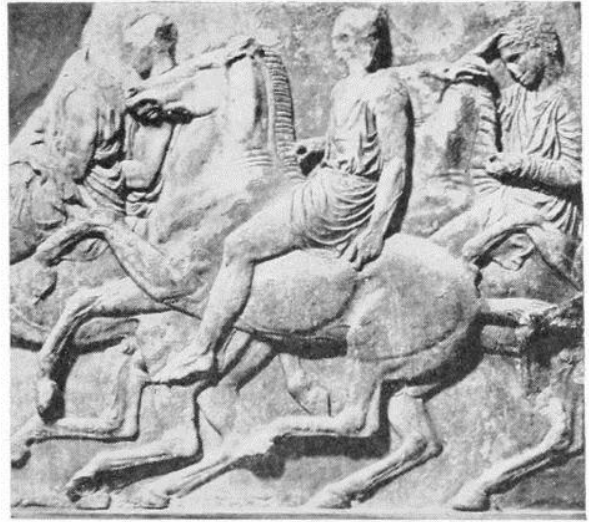
[back](#)



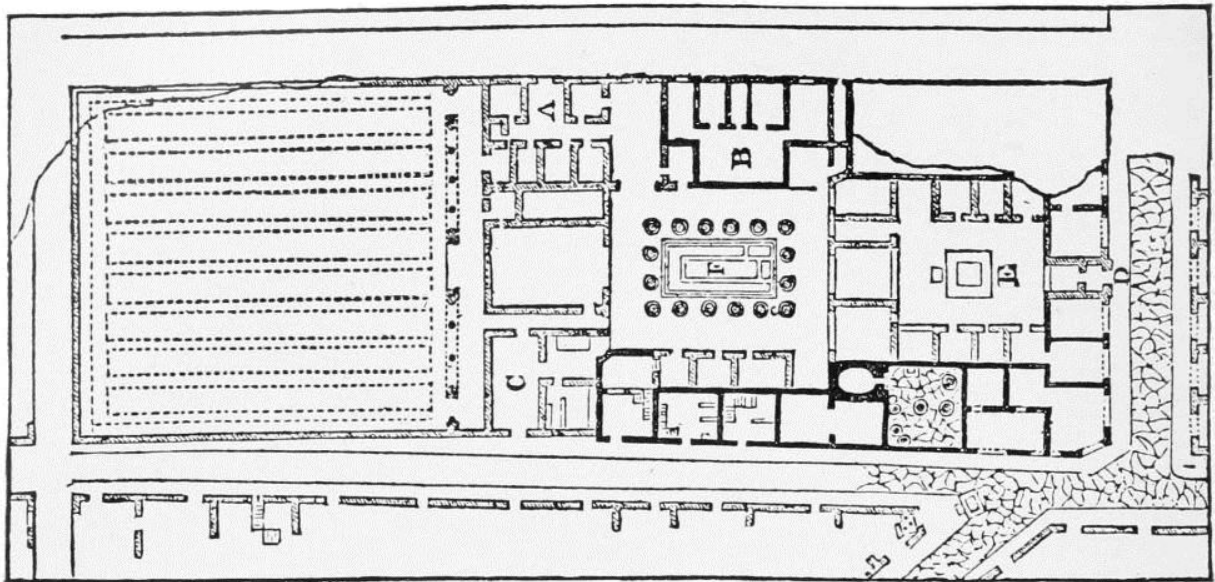
[back](#)



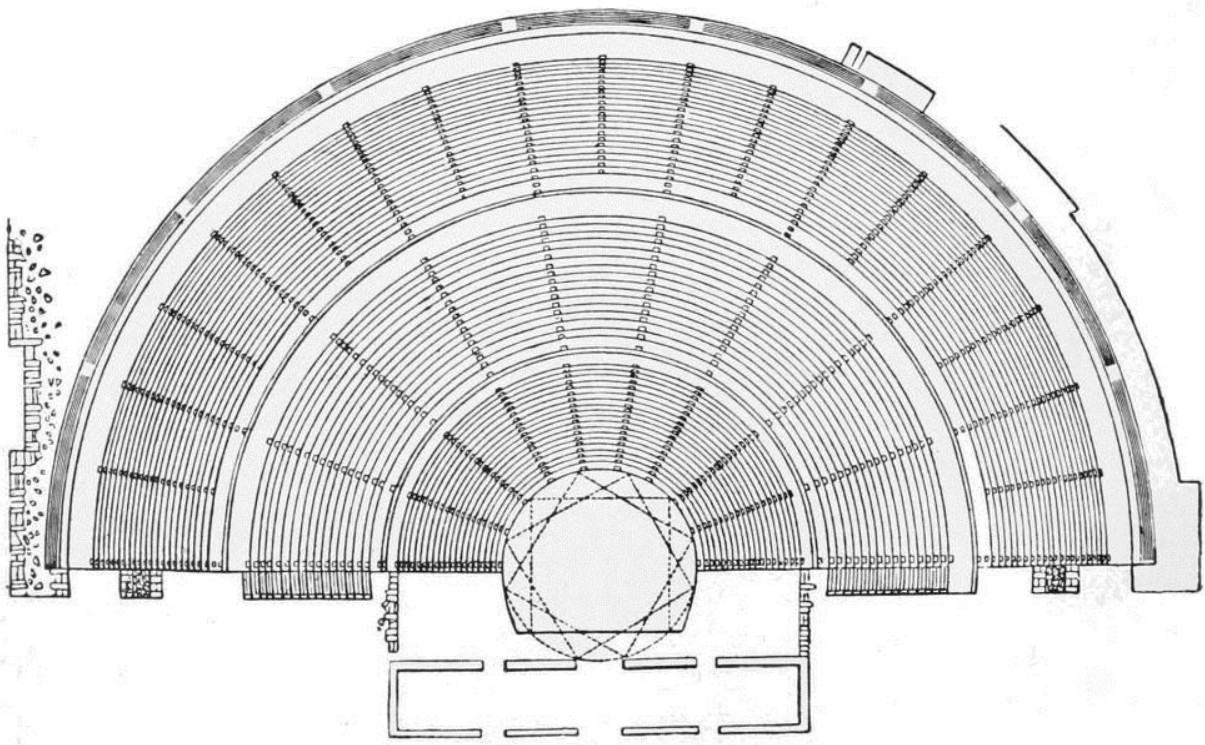
[back](#)



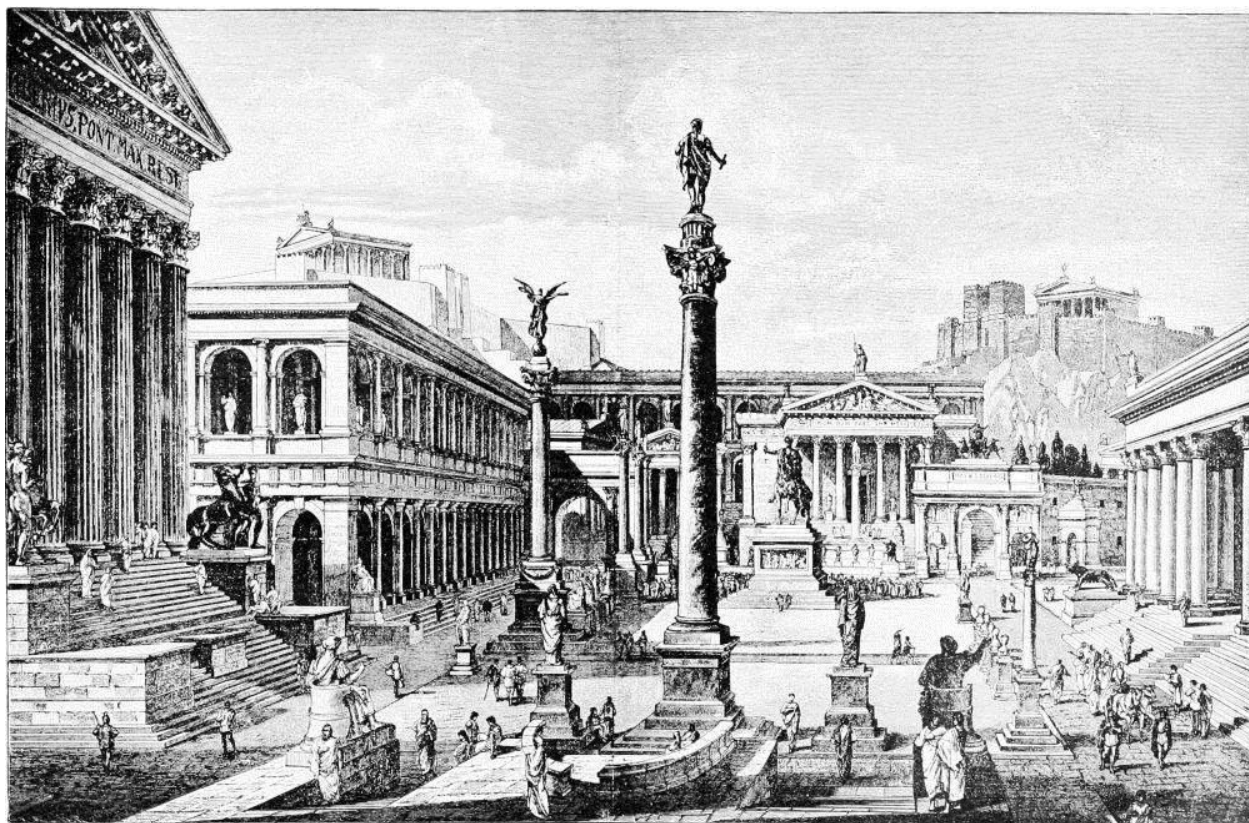
[back](#)



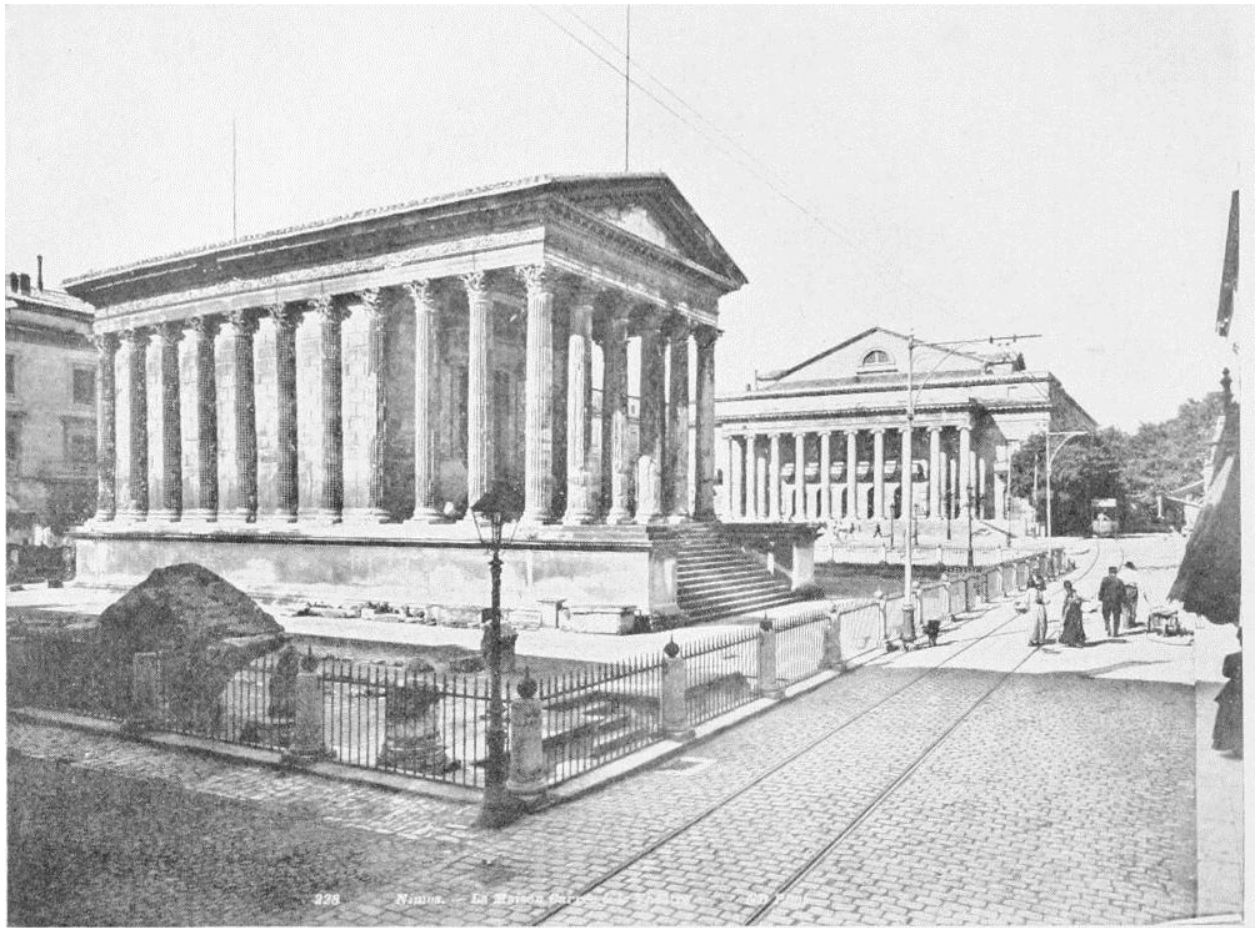
[back](#)



[back](#)



[back](#)



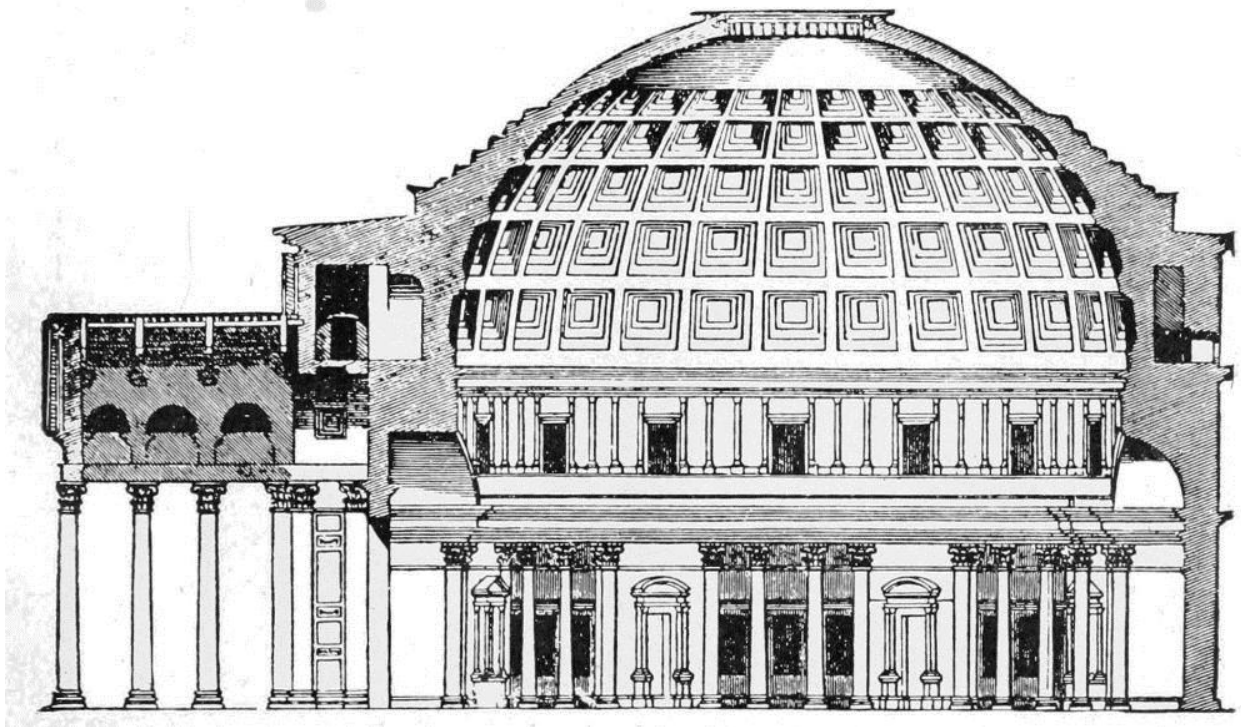
[back](#)



[back](#)



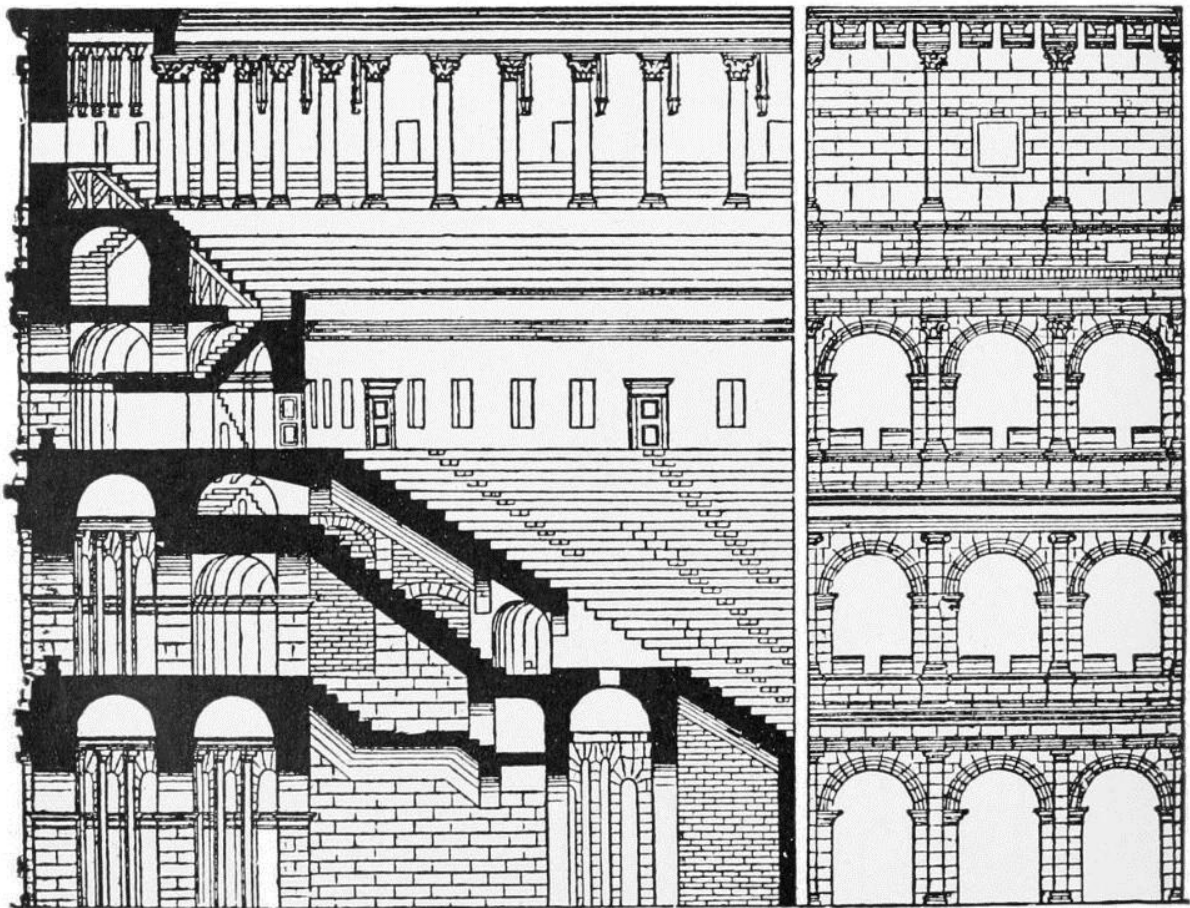
[back](#)



[back](#)



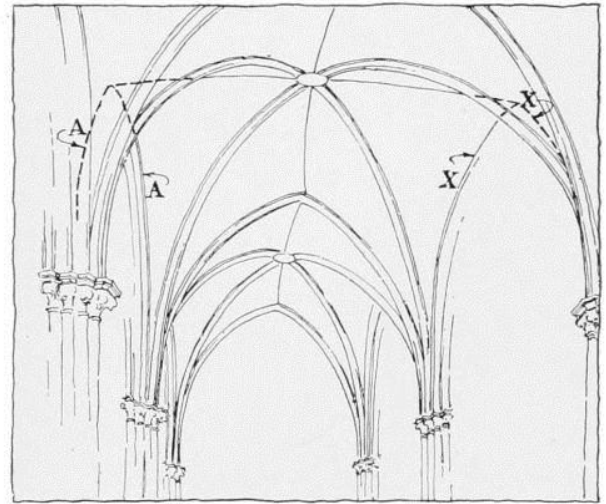
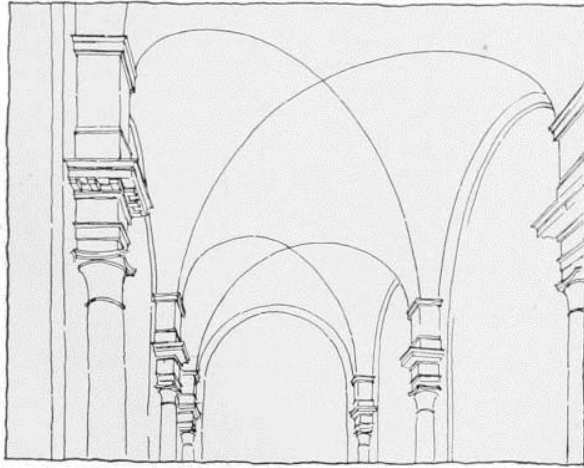
[back](#)



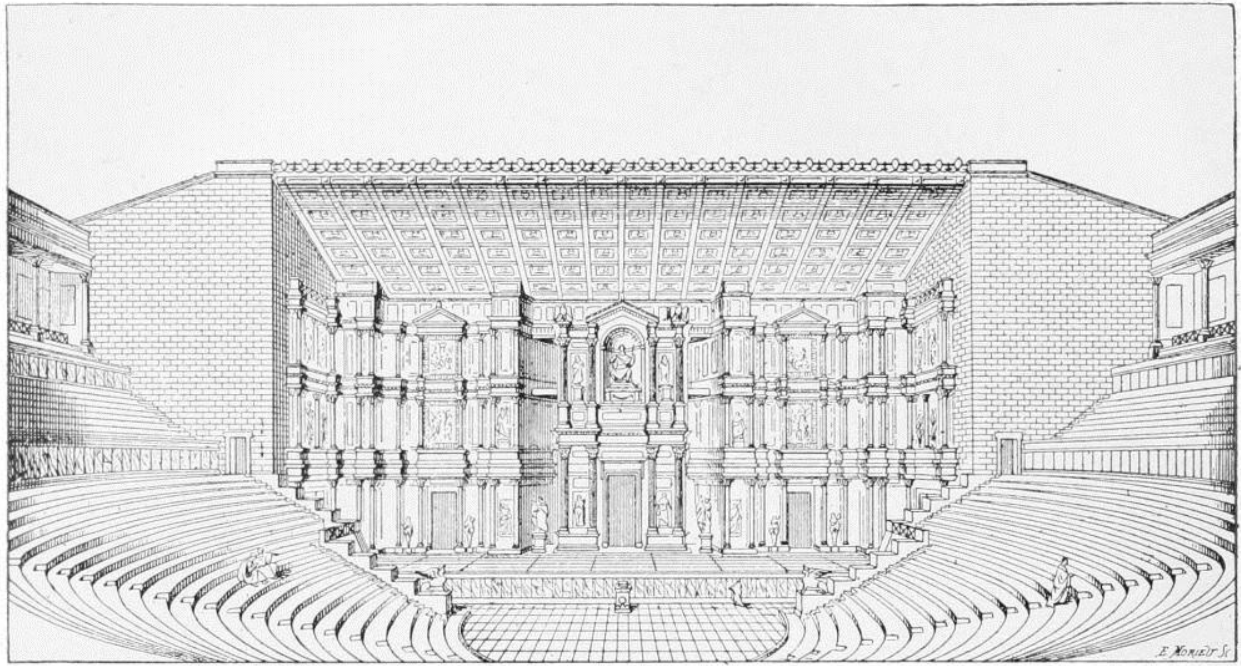
[back](#)



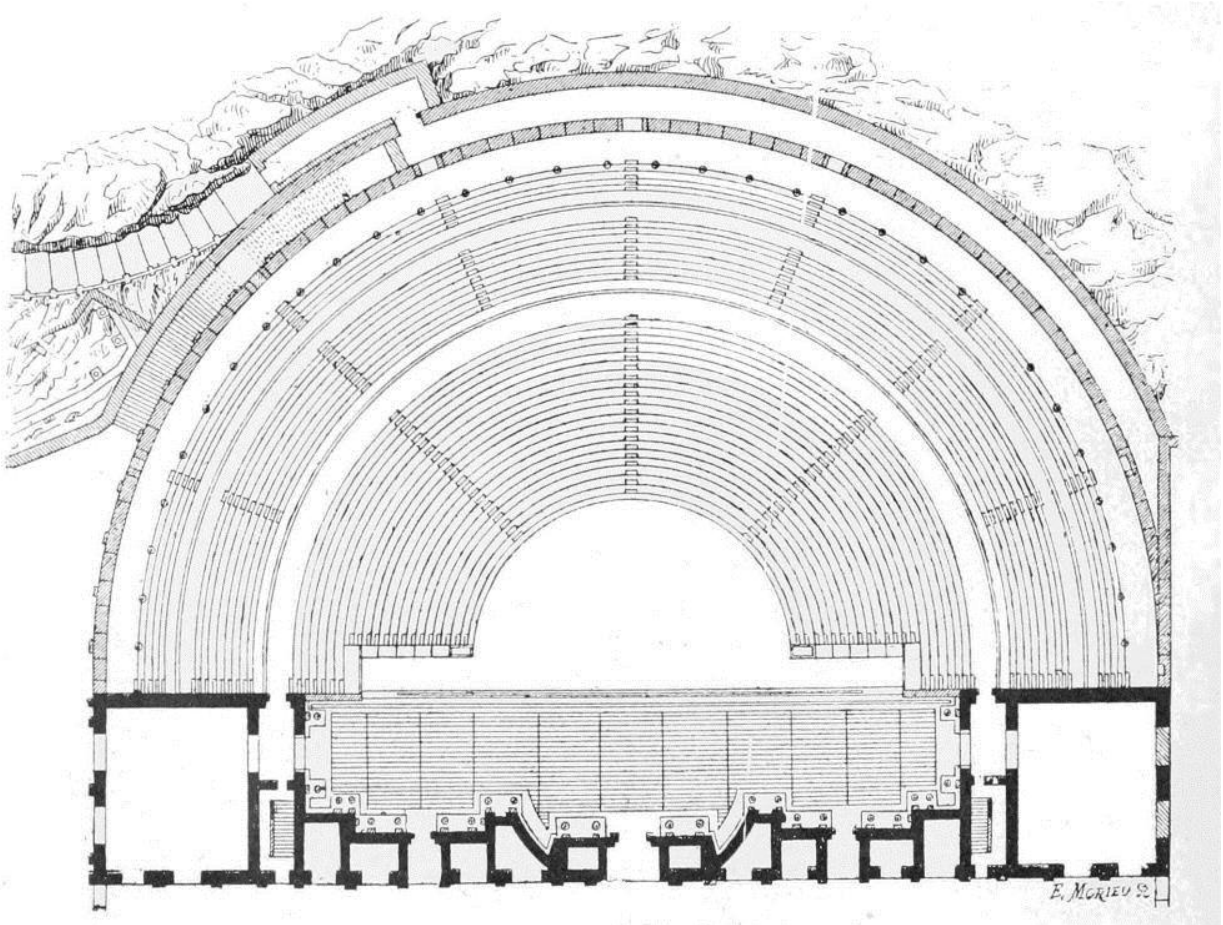
[back](#)



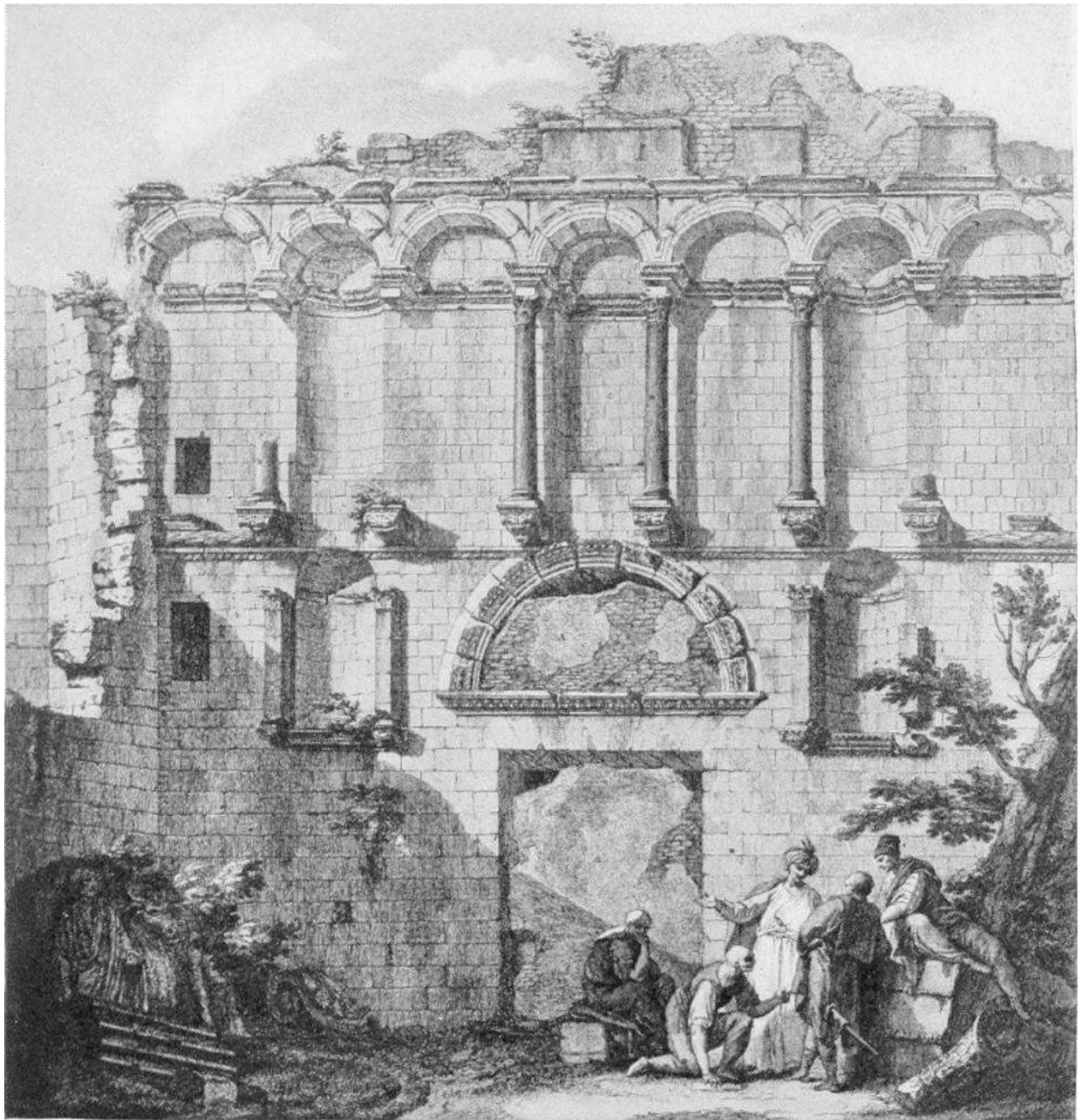
[back](#)



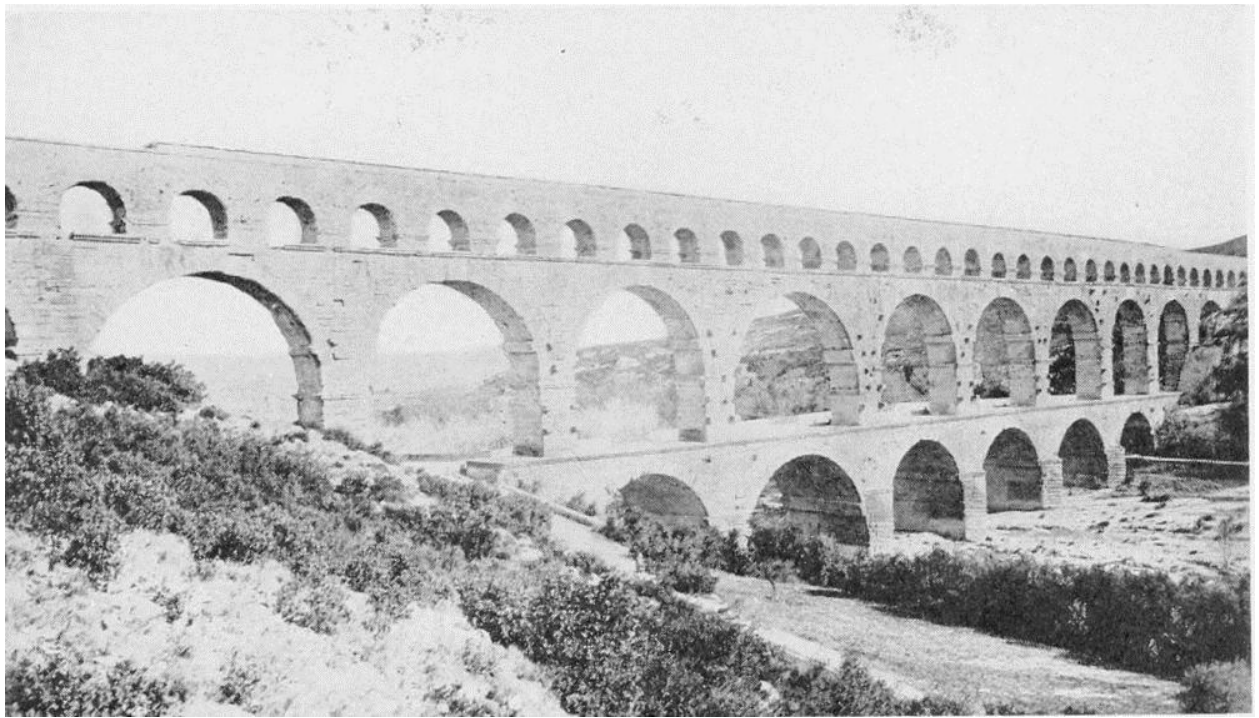
[back](#)



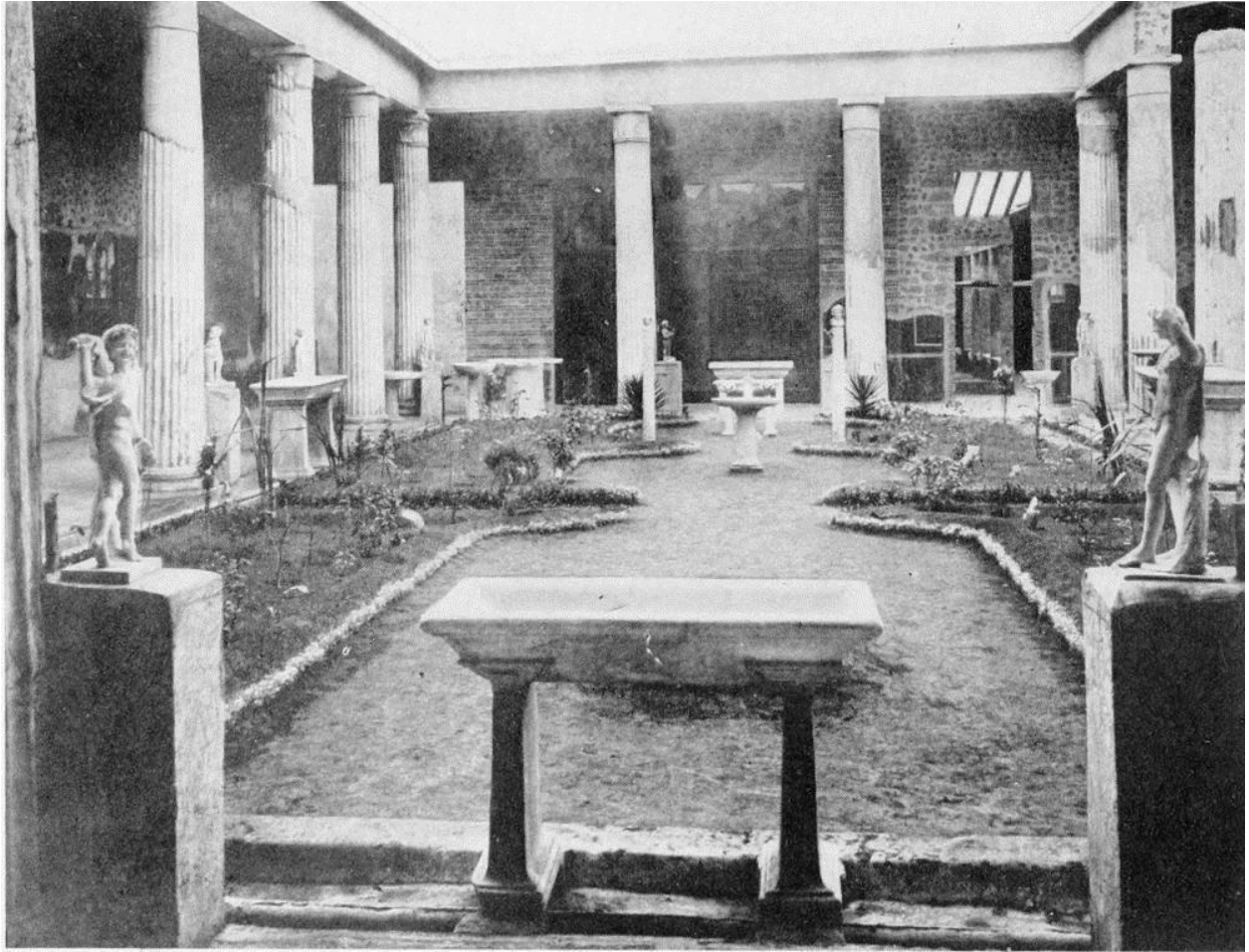
[back](#)



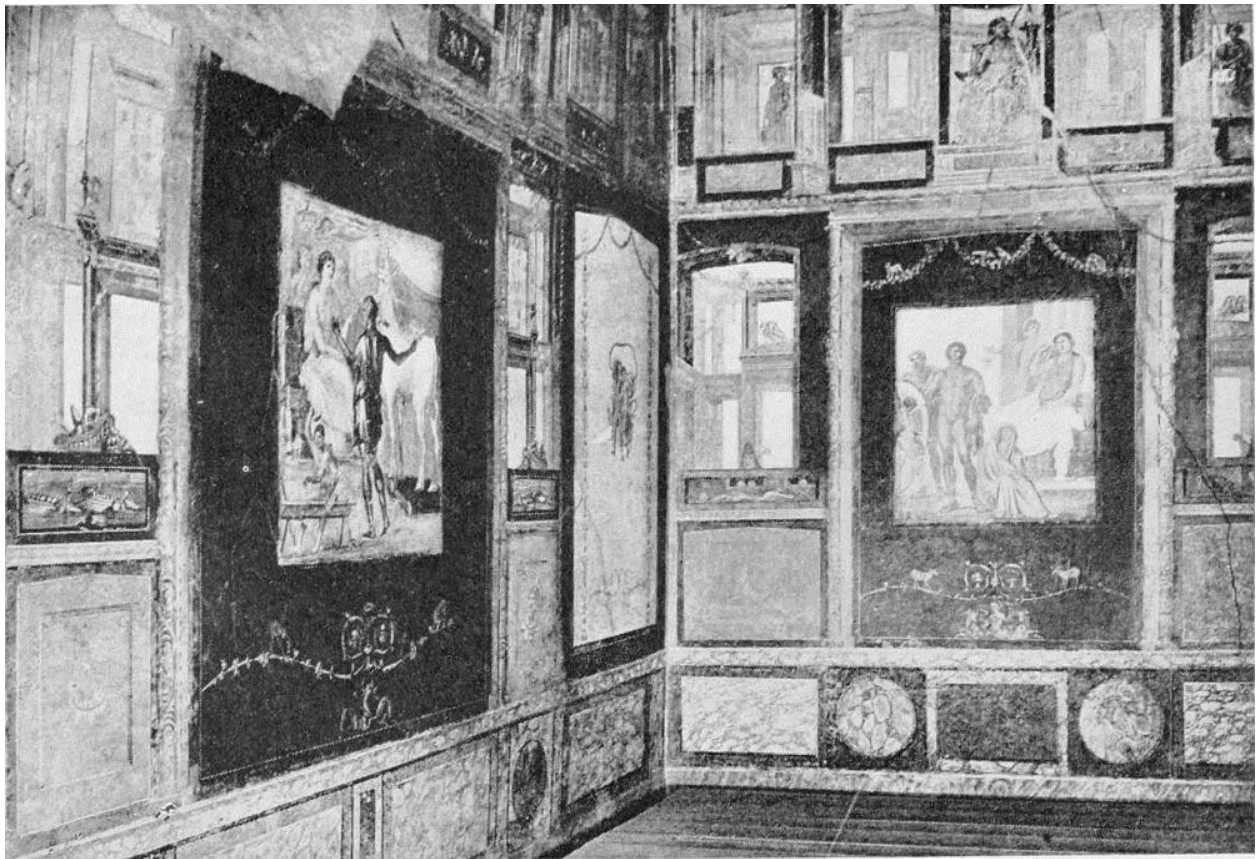
[back](#)



[back](#)



[back](#)



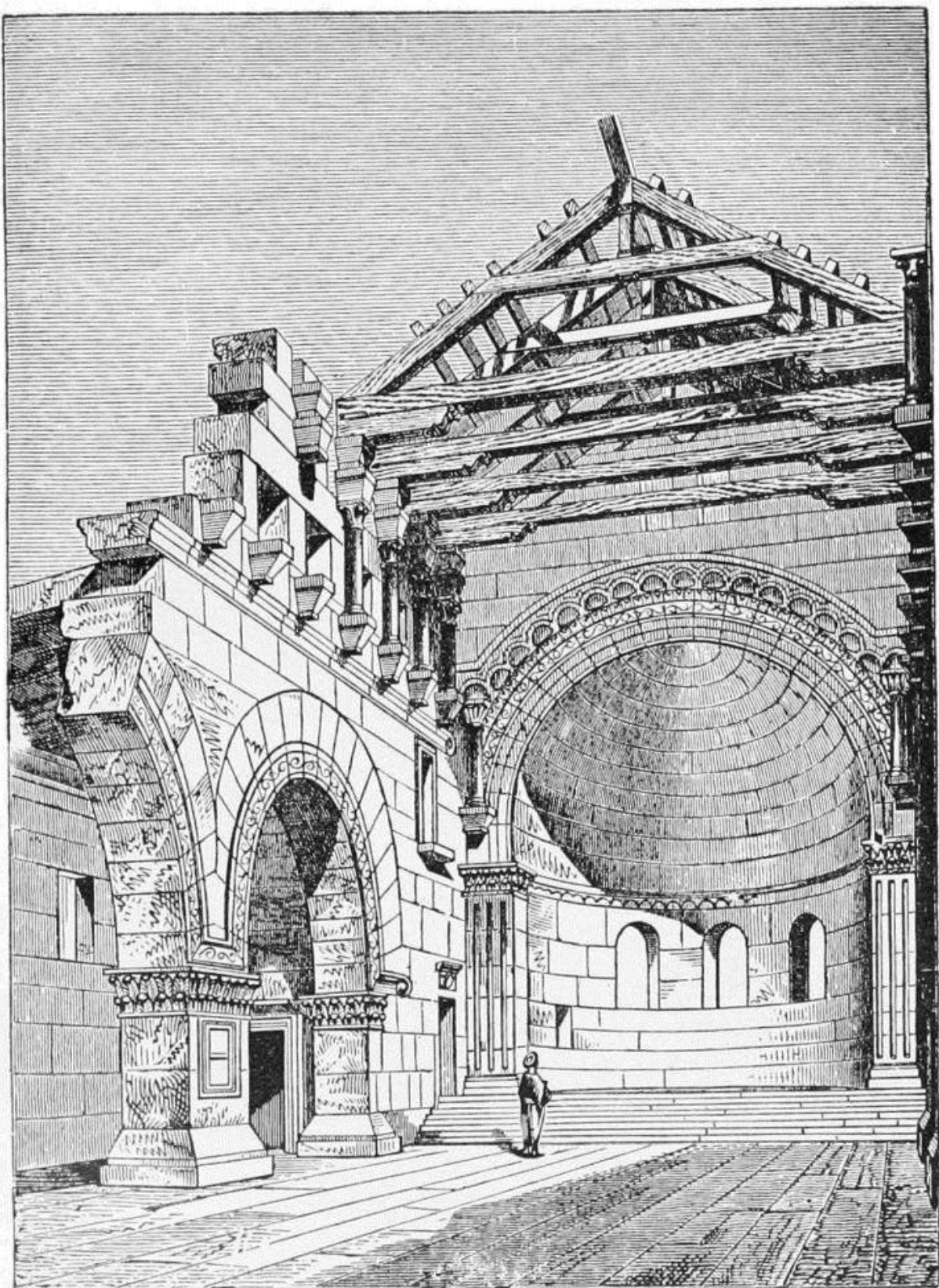
[back](#)



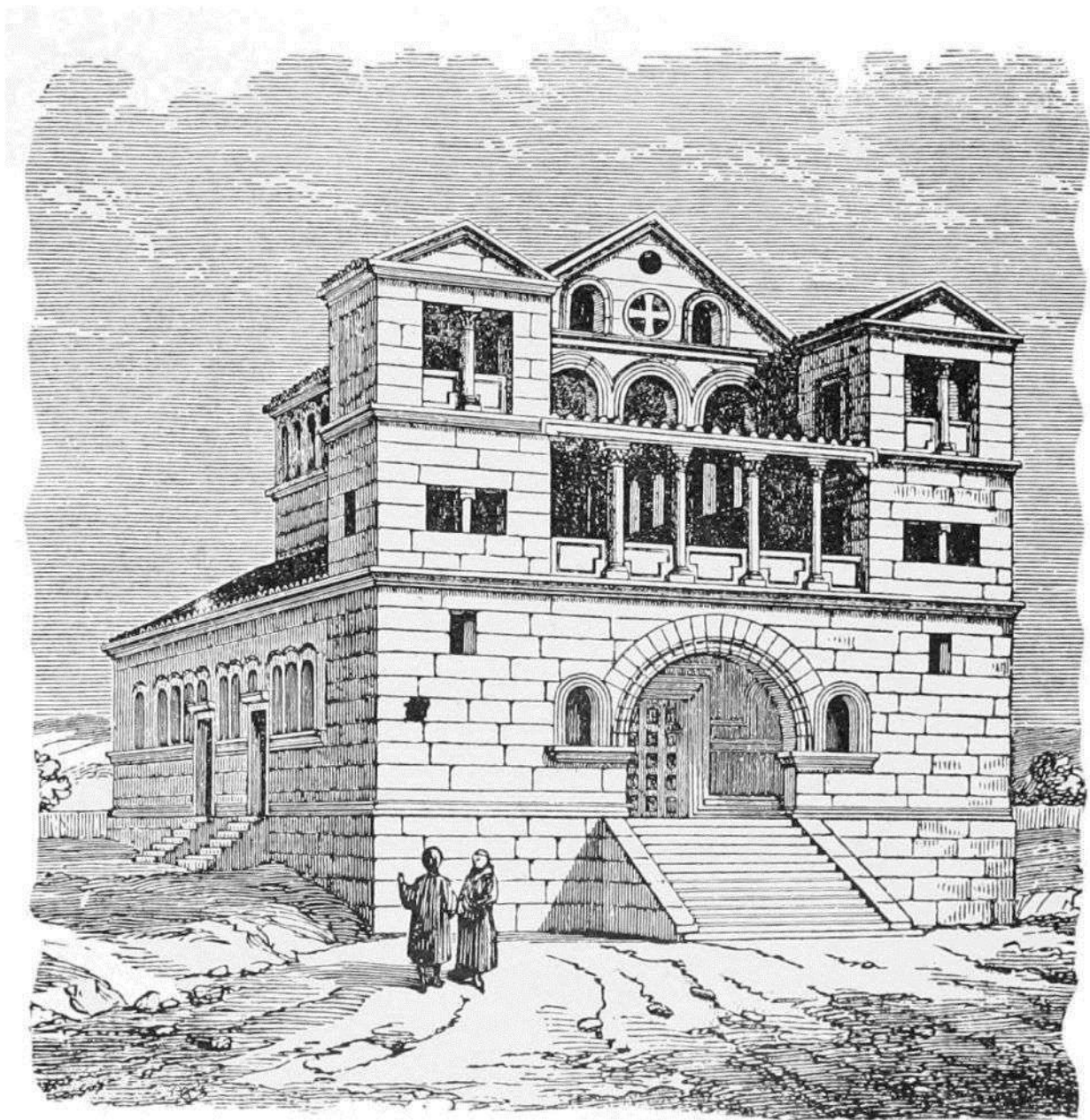
[back](#)



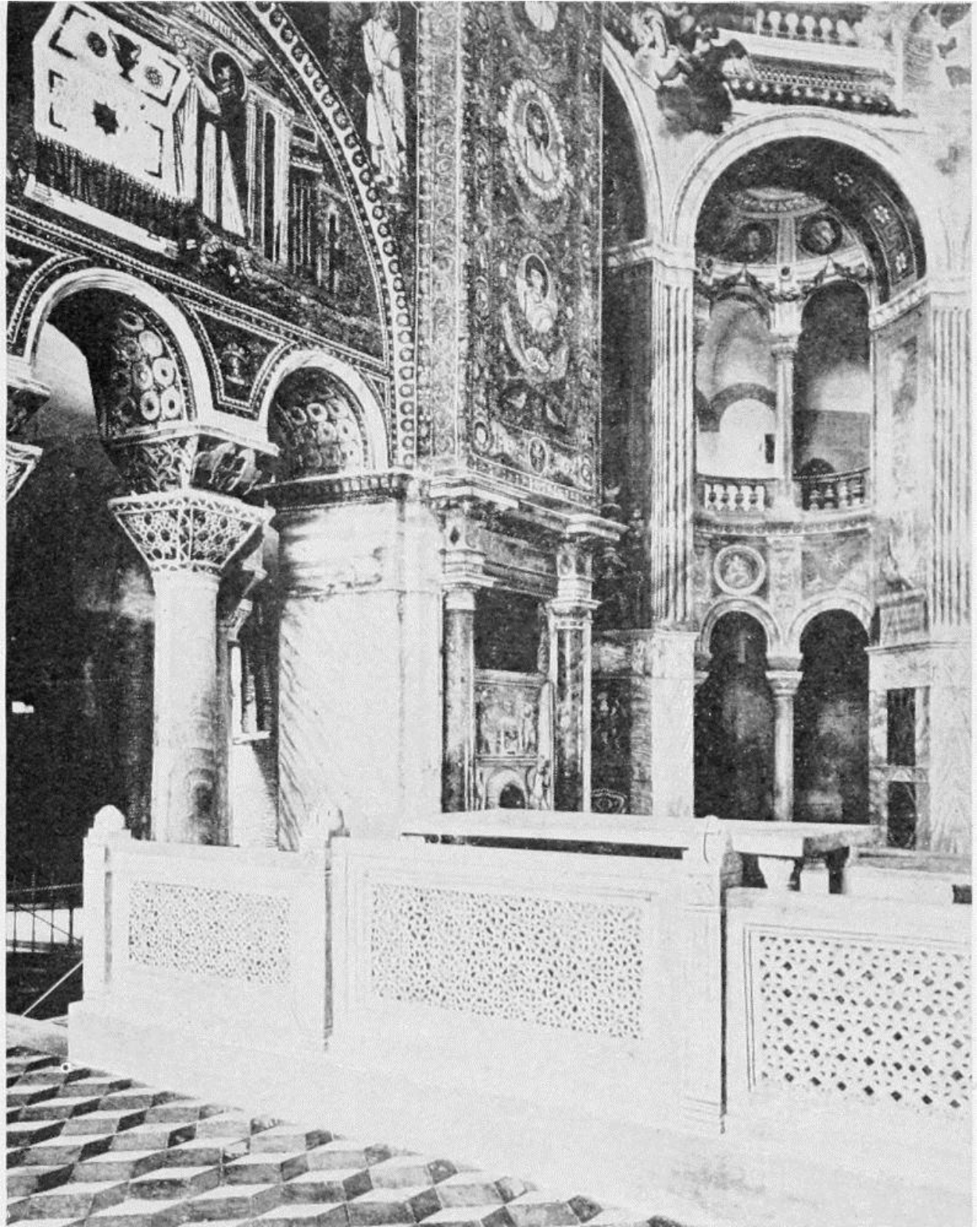
[back](#)



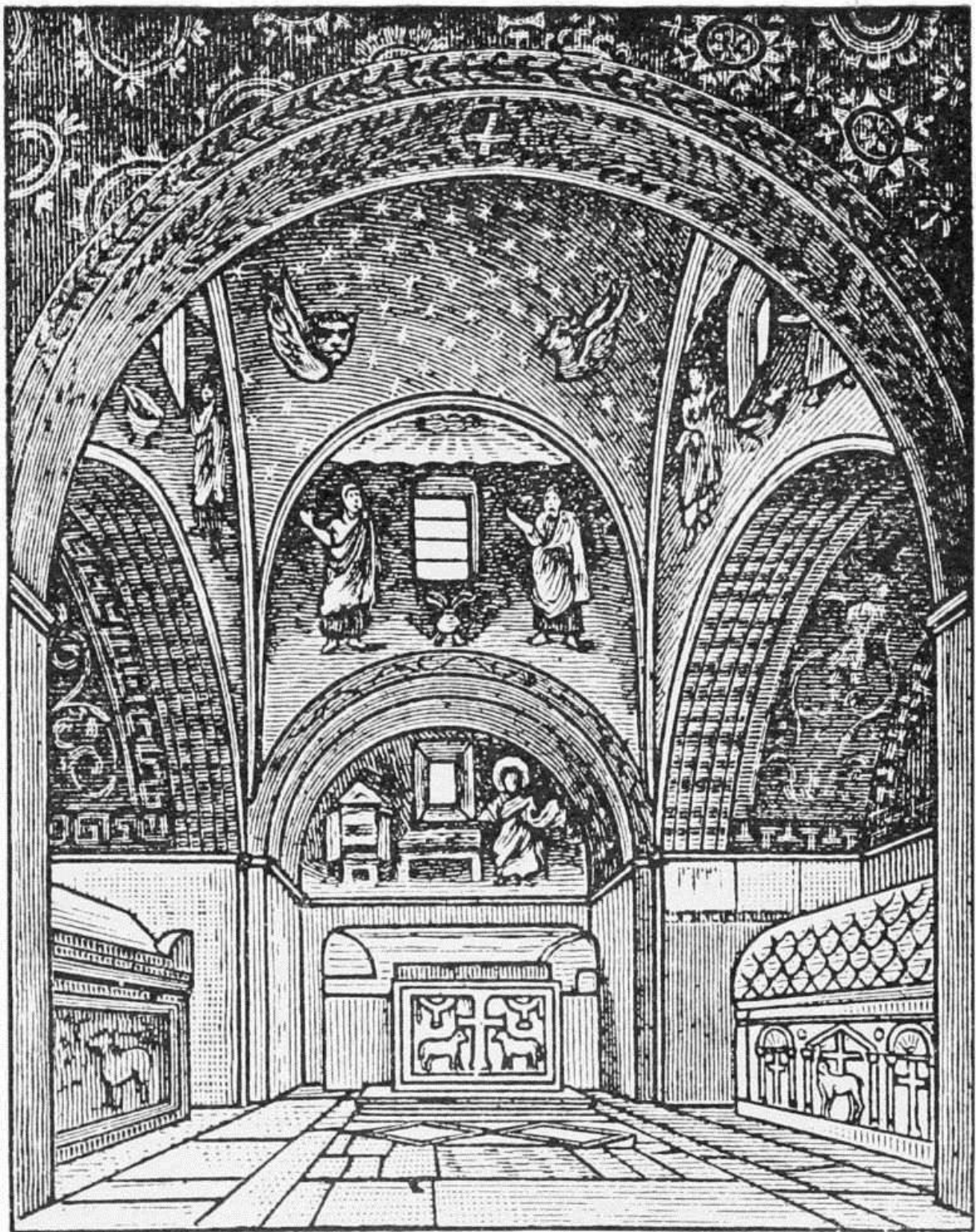
[back](#)



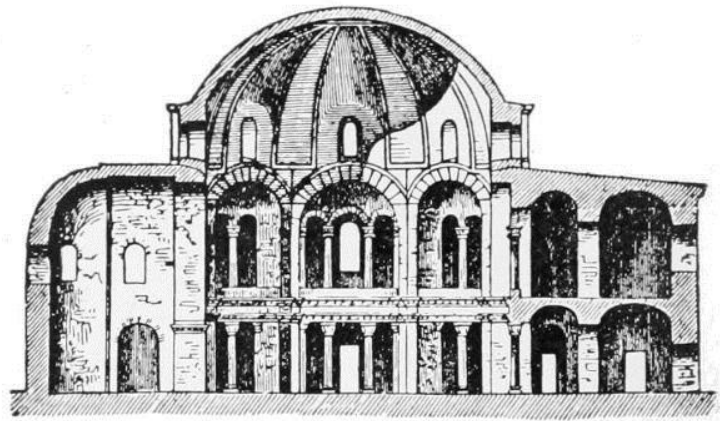
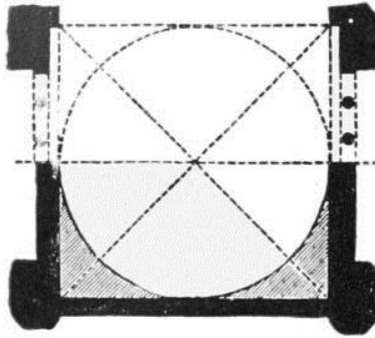
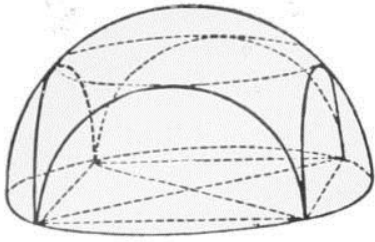
[back](#)



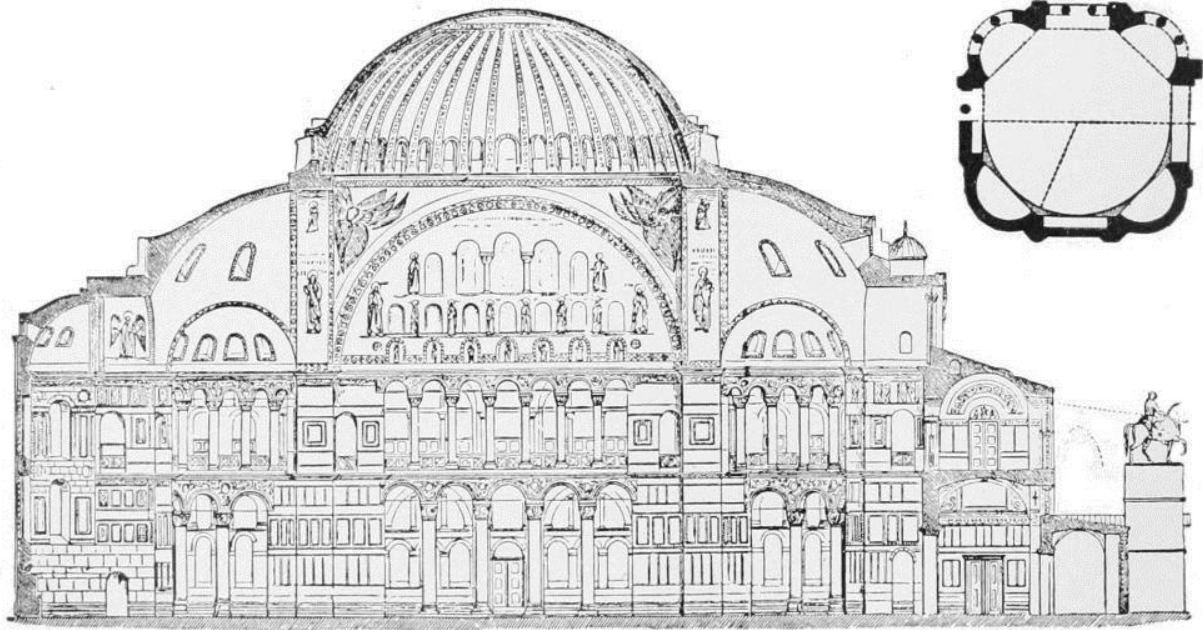
[back](#)



[back](#)



[back](#)



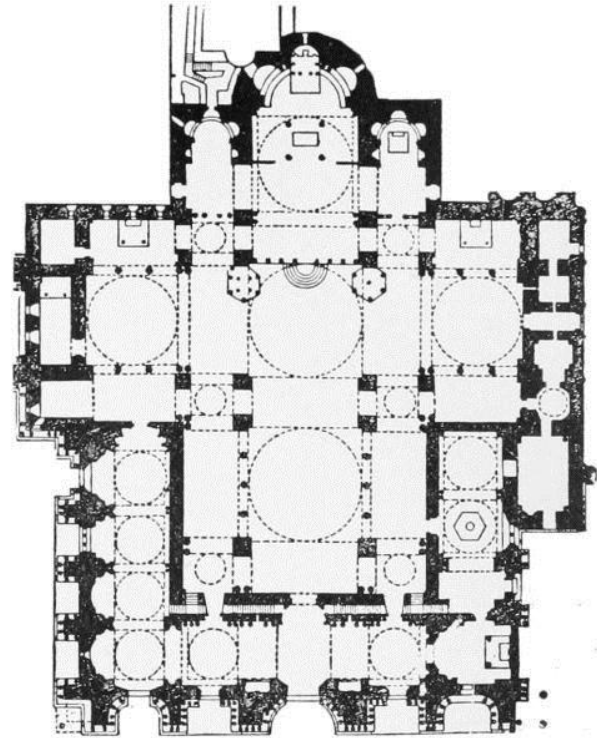
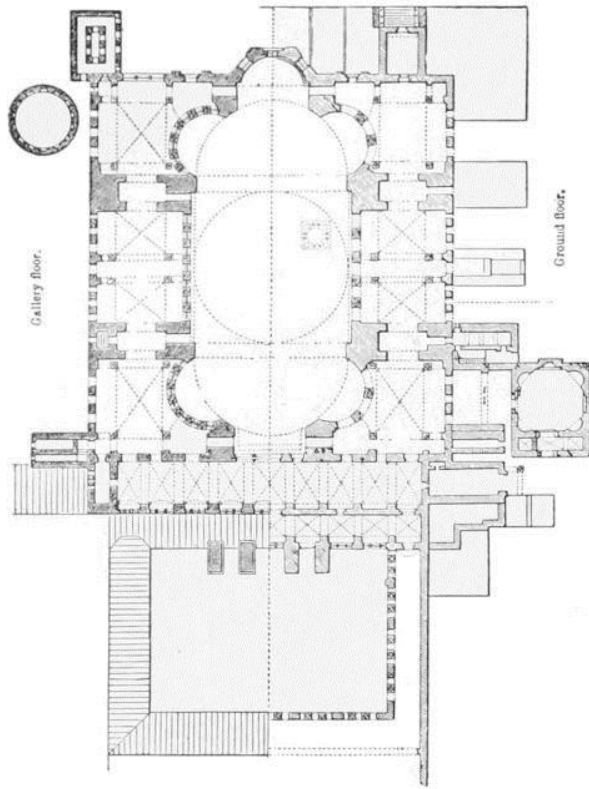
[back](#)



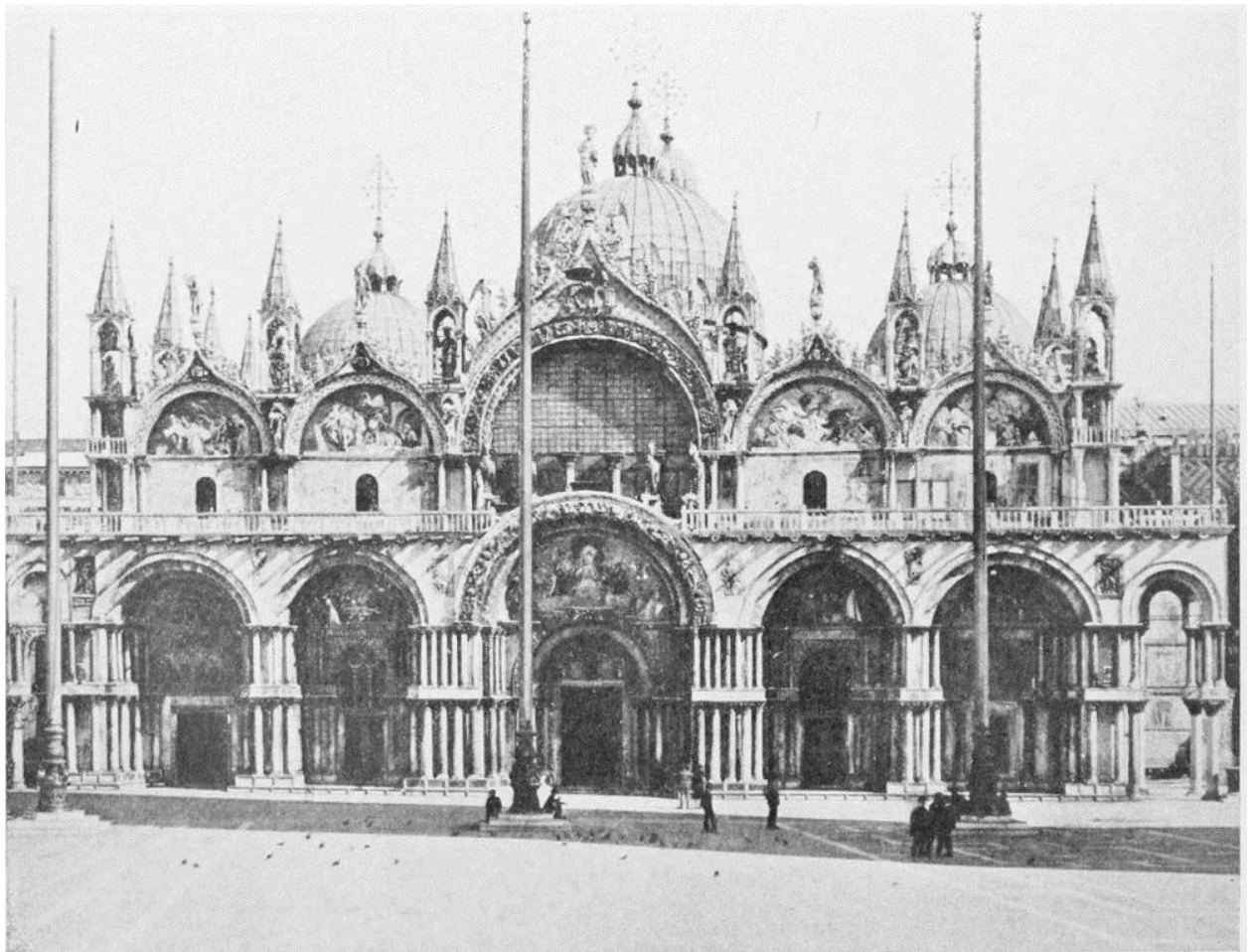
[back](#)



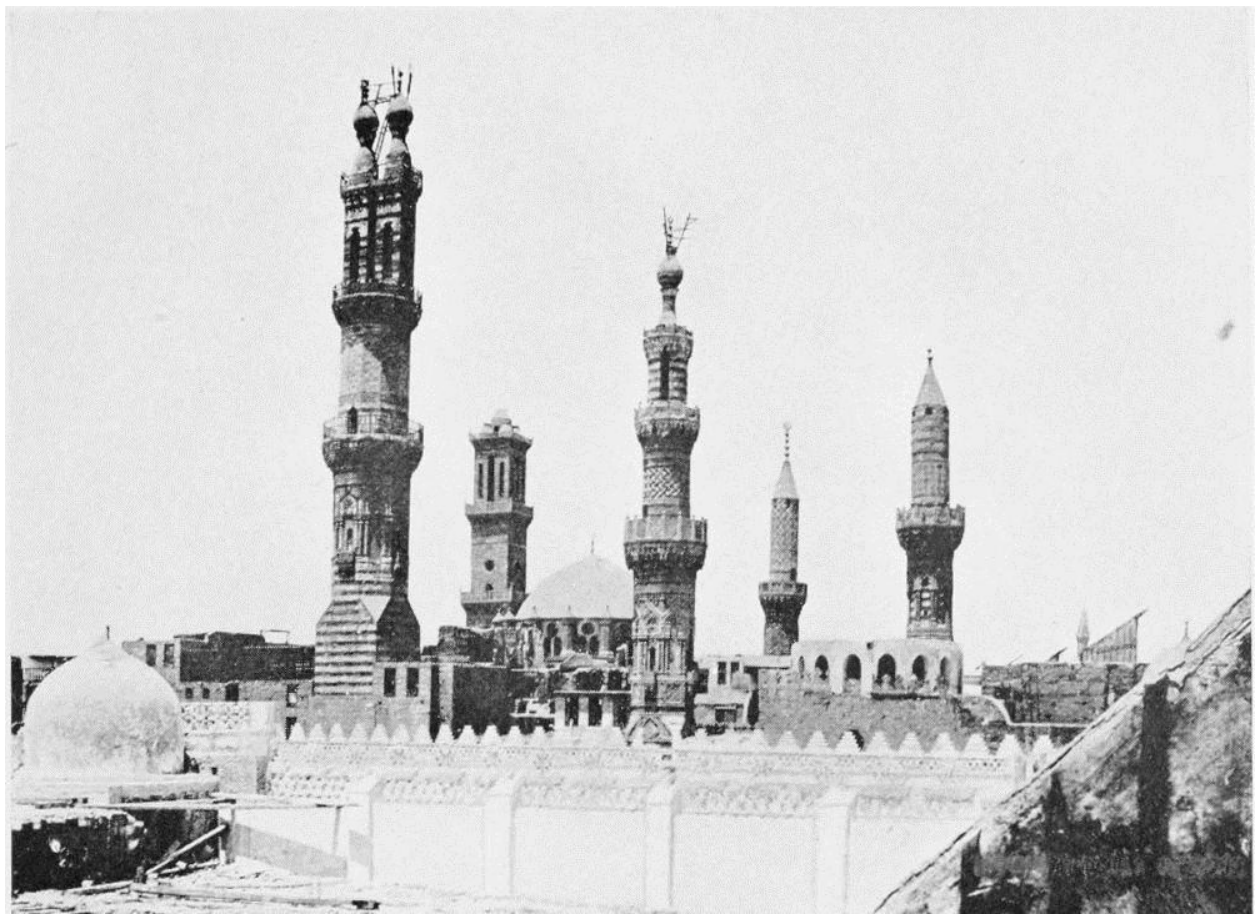
[back](#)



[back](#)



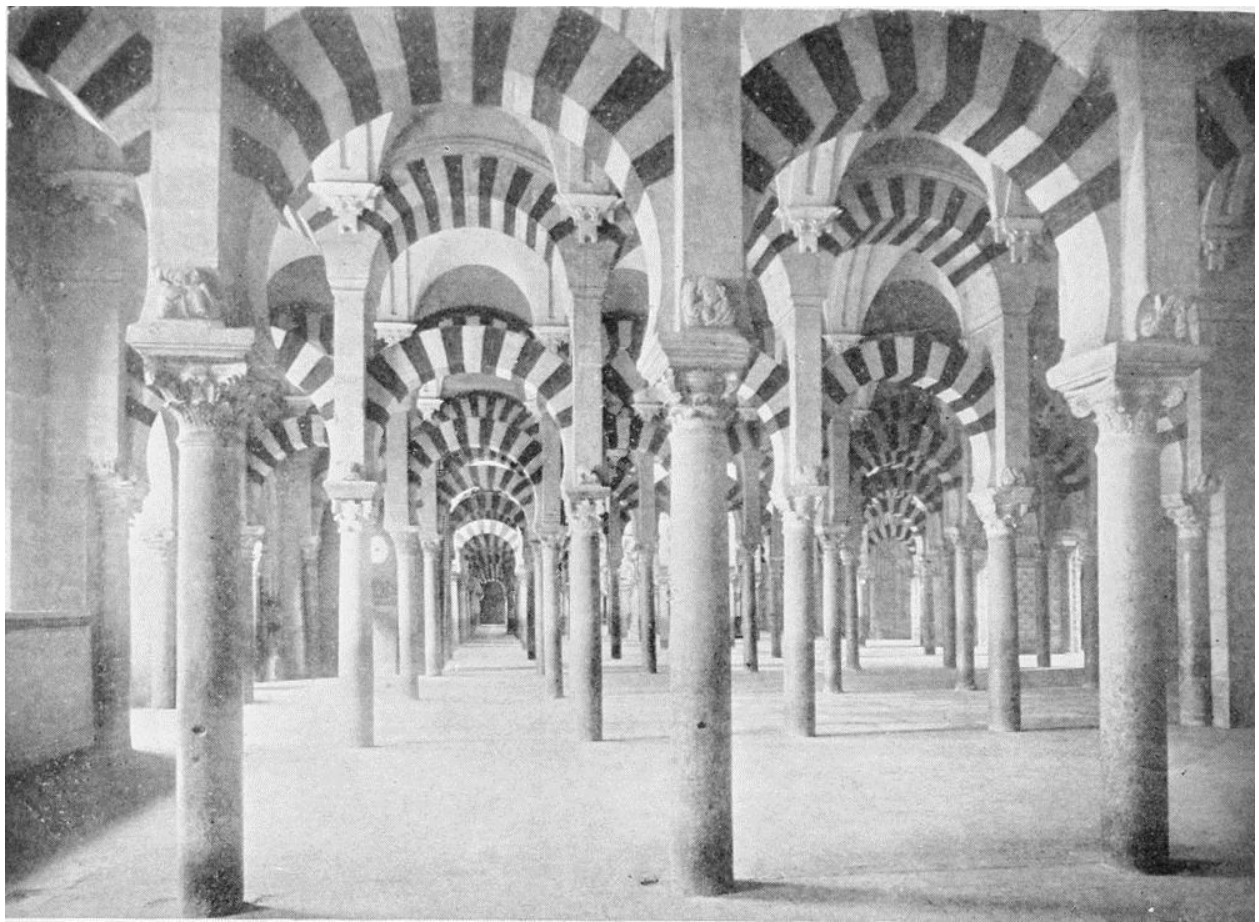
[back](#)



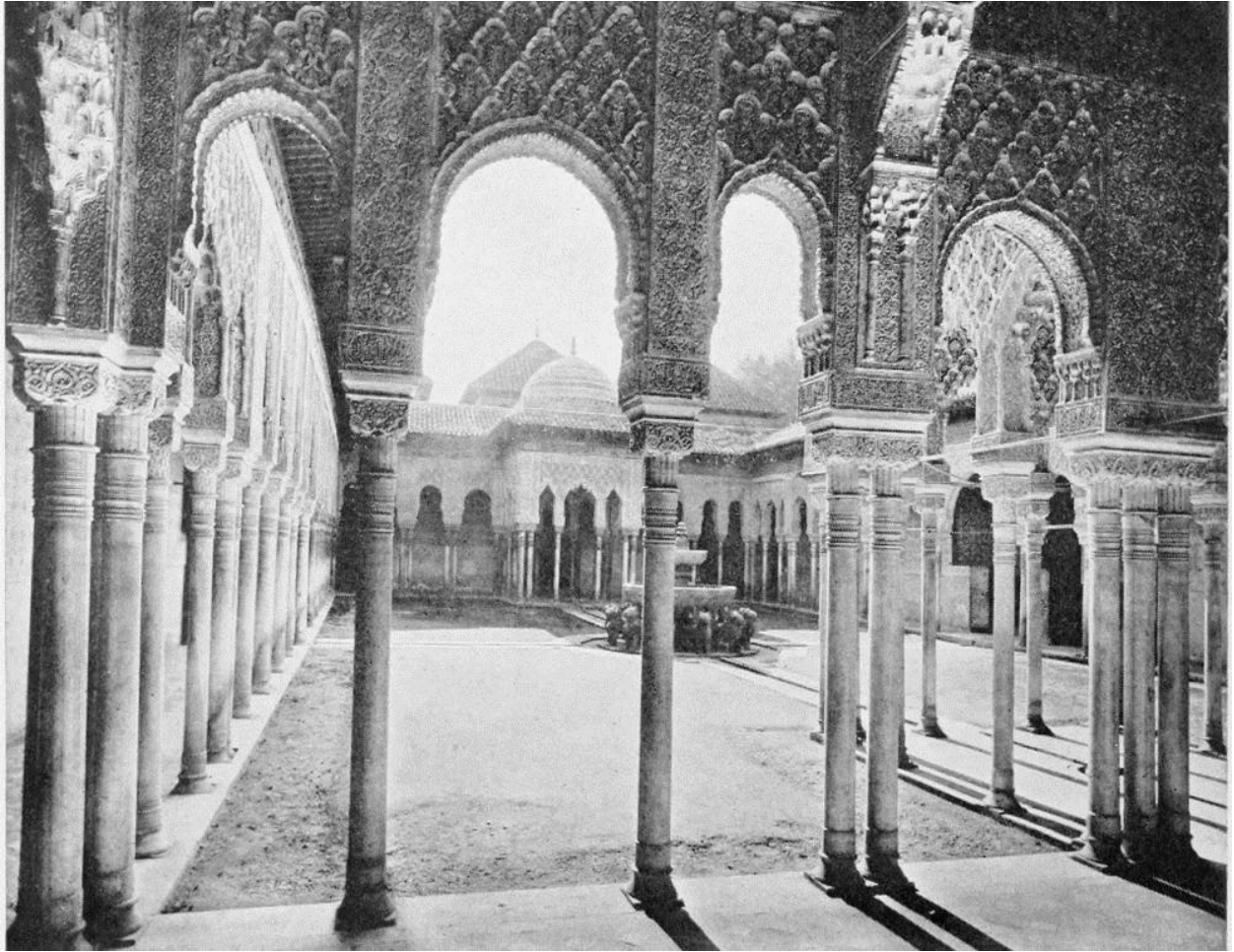
[back](#)



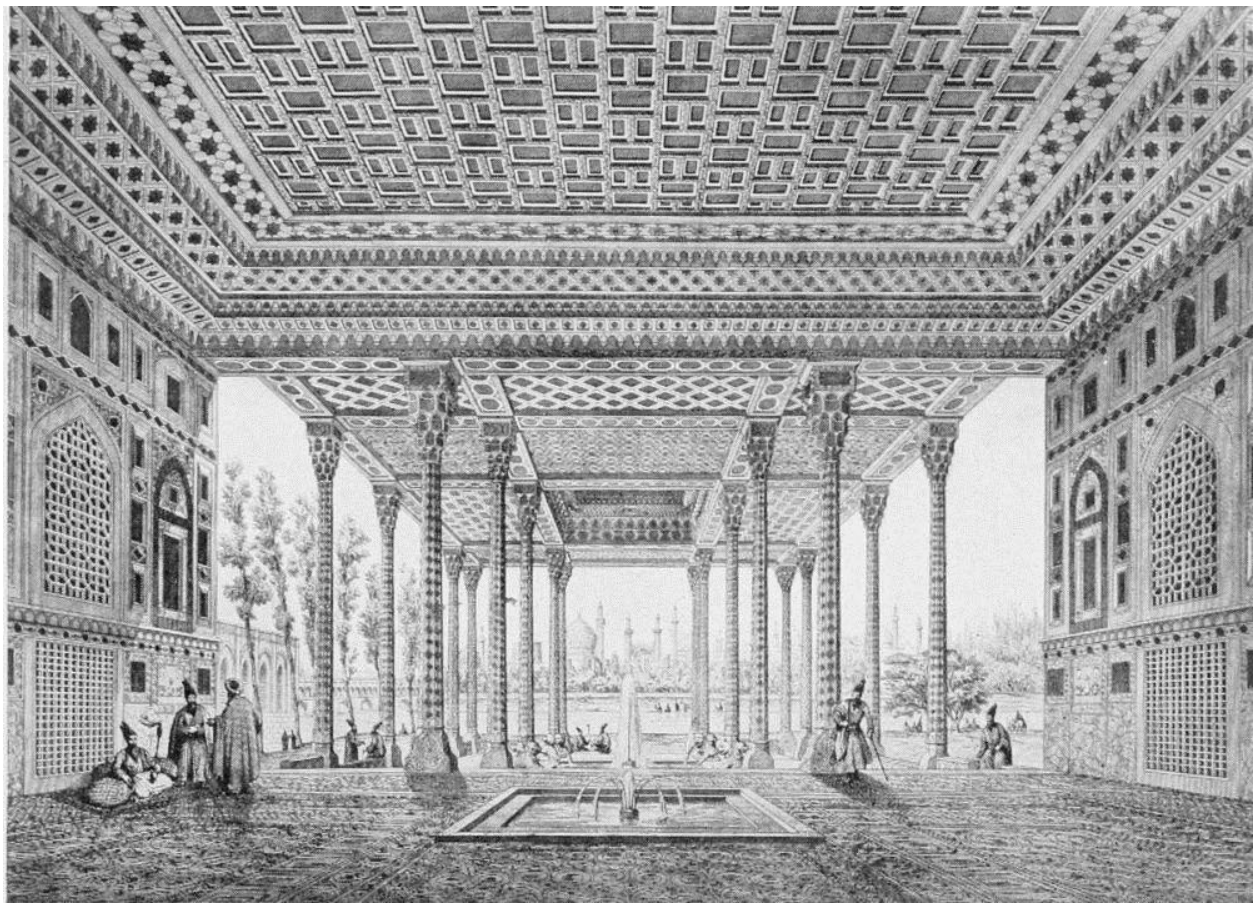
[back](#)



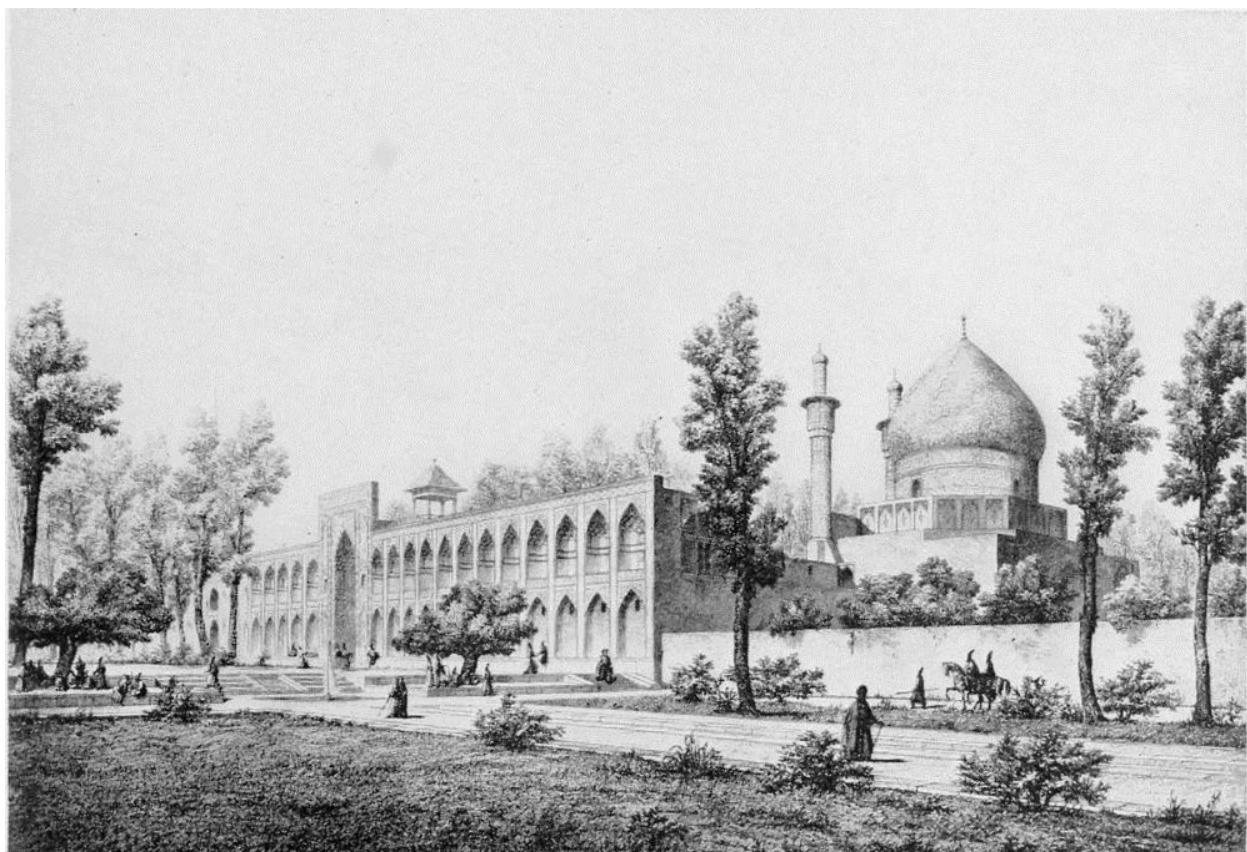
[back](#)



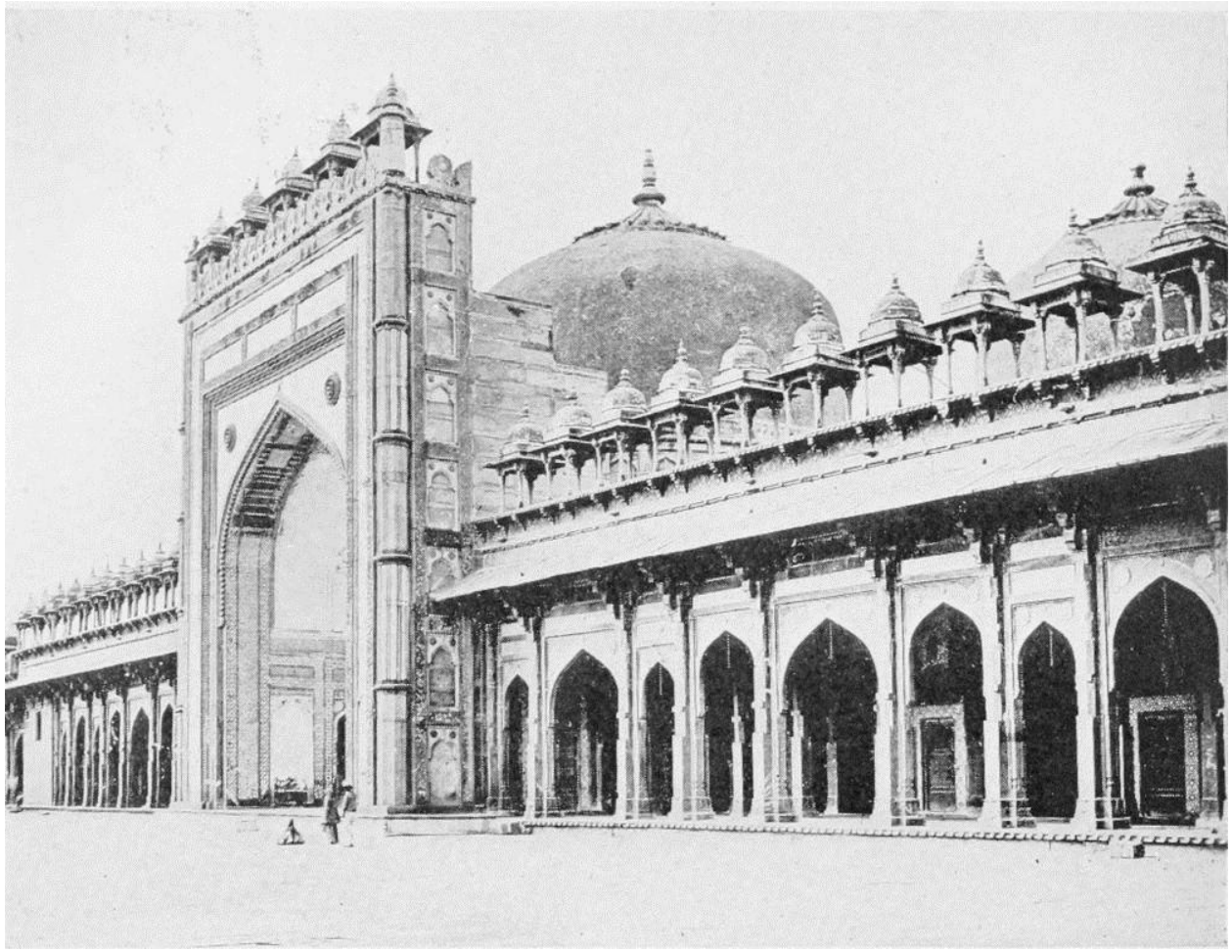
[back](#)



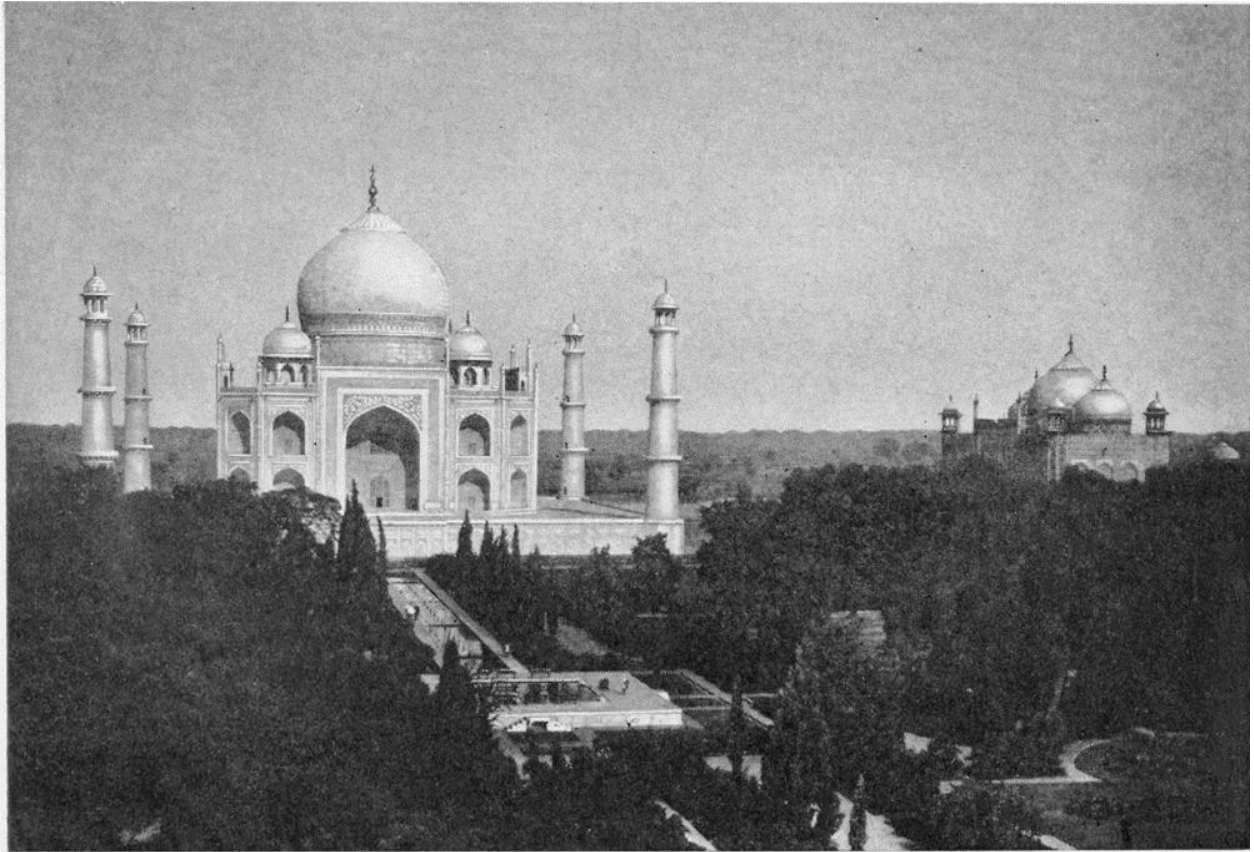
[back](#)



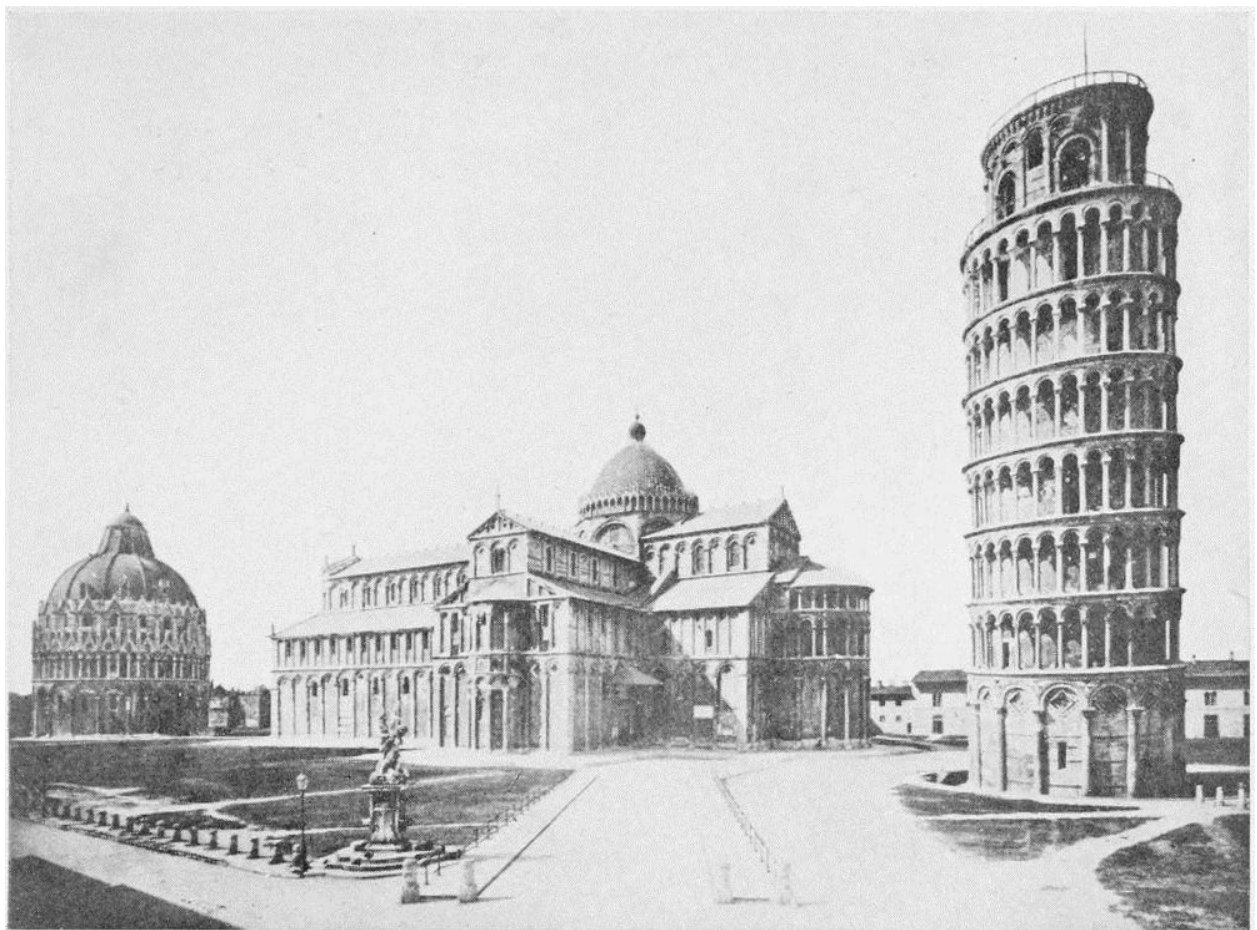
[back](#)



[back](#)



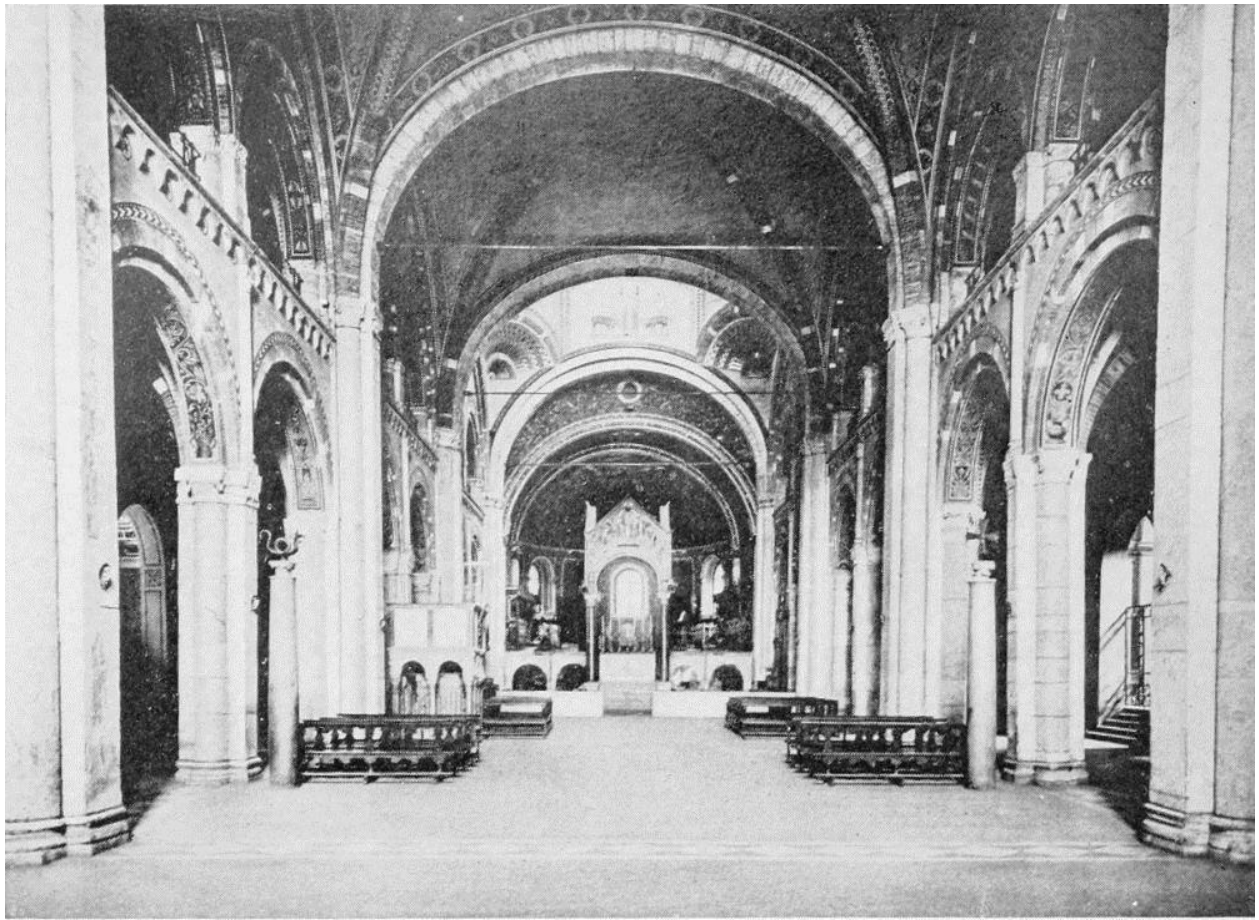
[back](#)



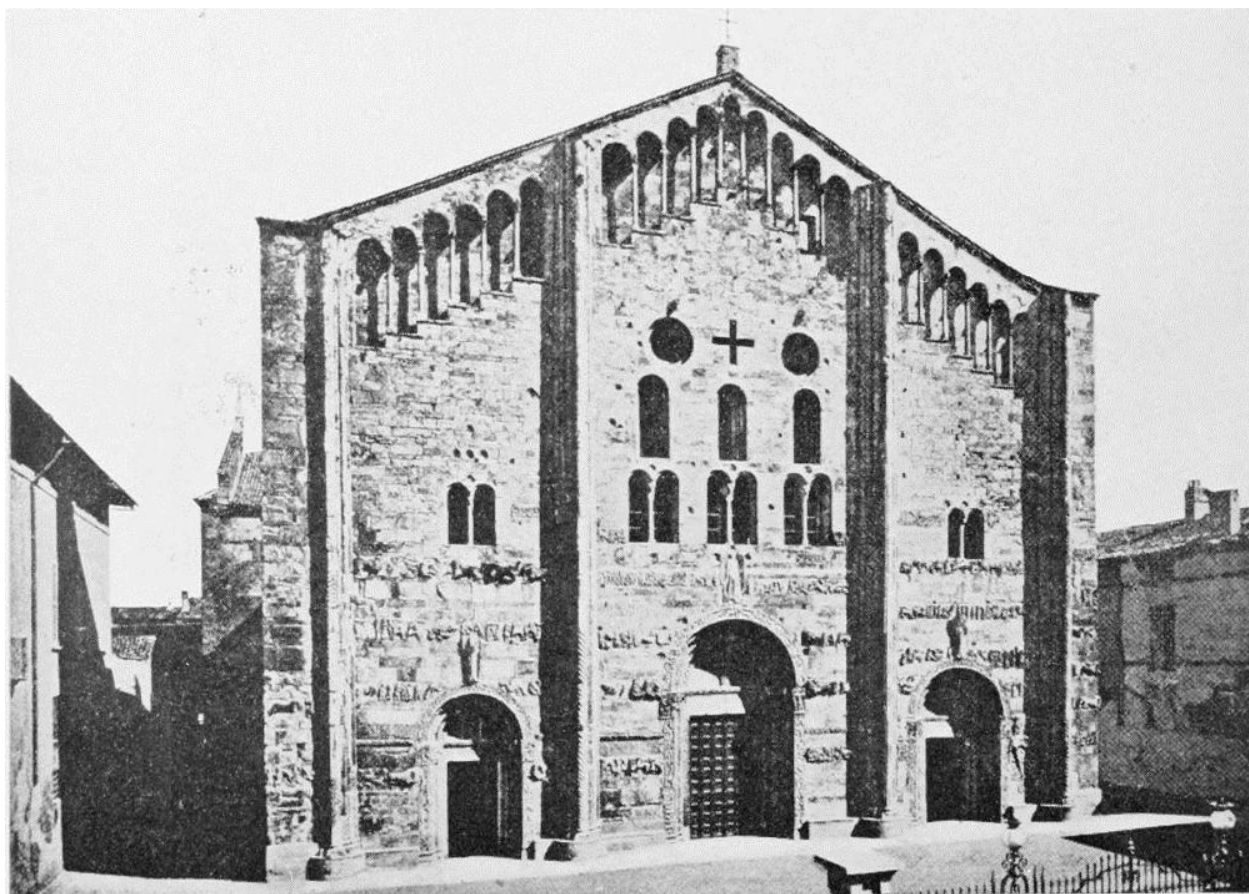
[back](#)



[back](#)



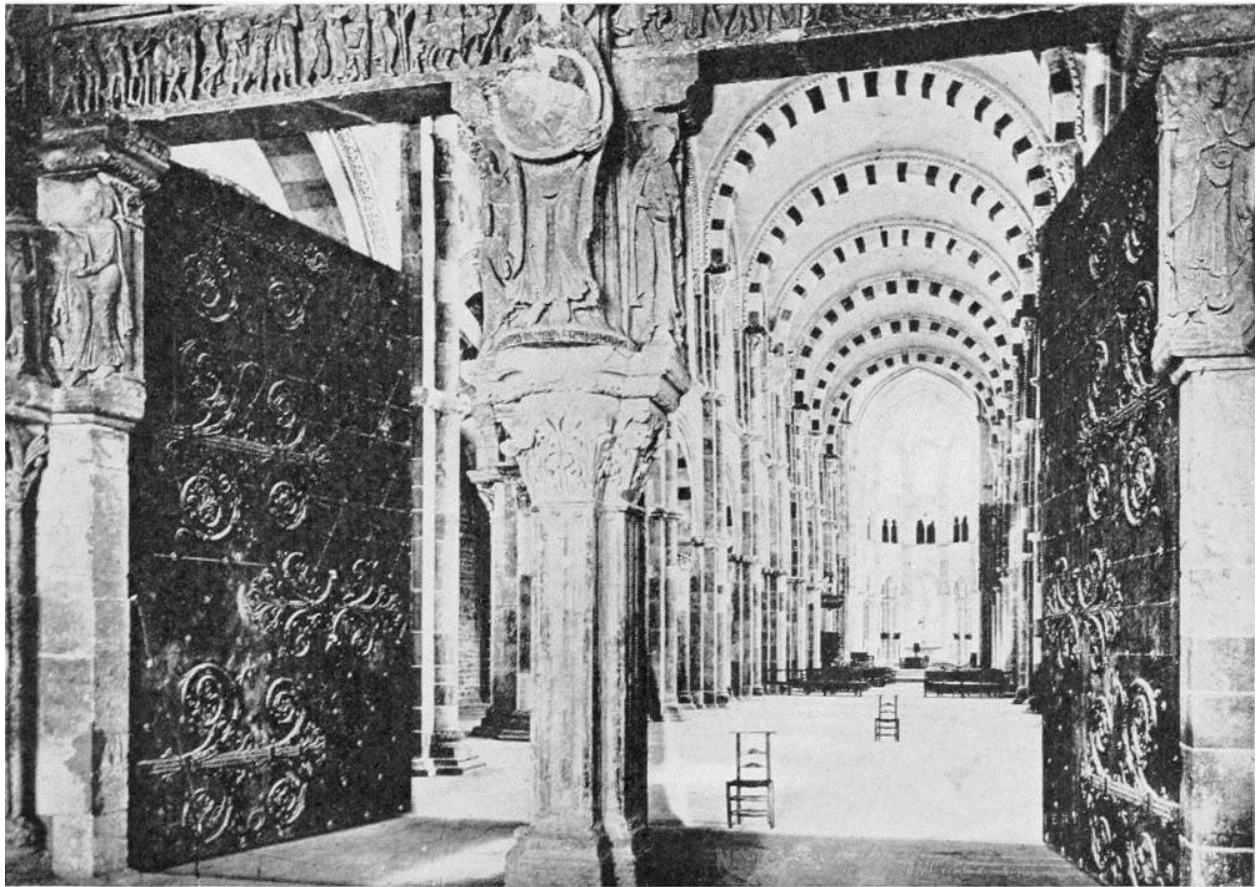
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



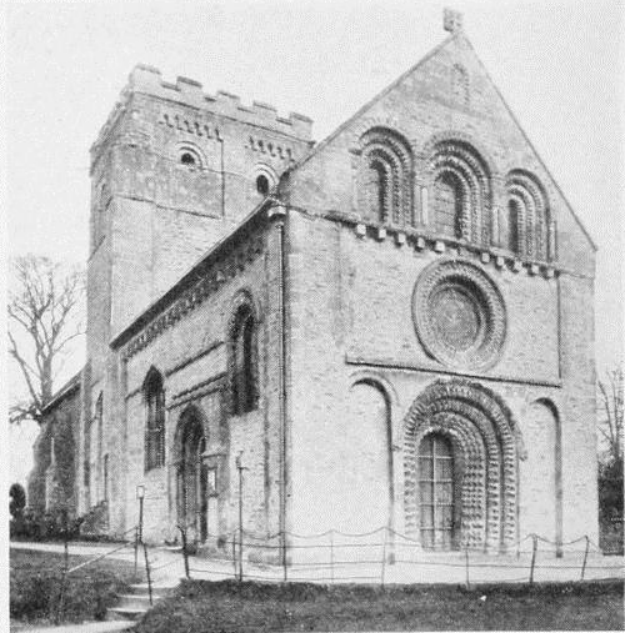
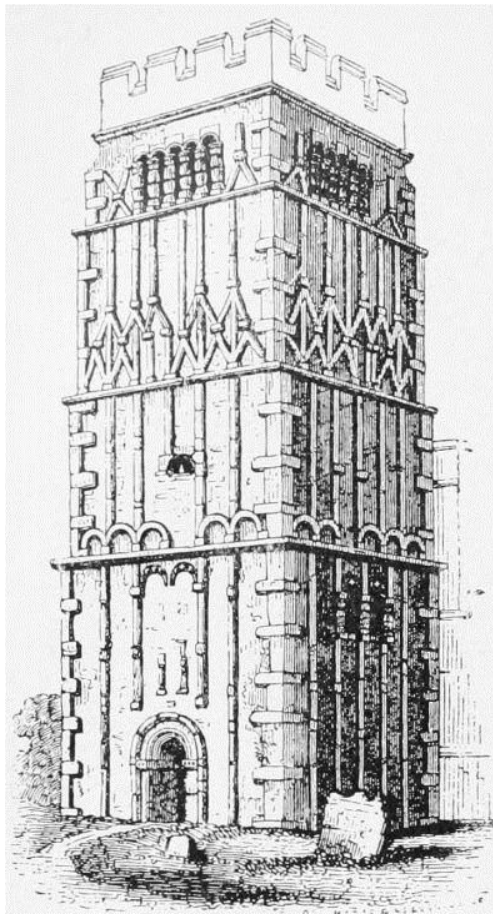
[back](#)



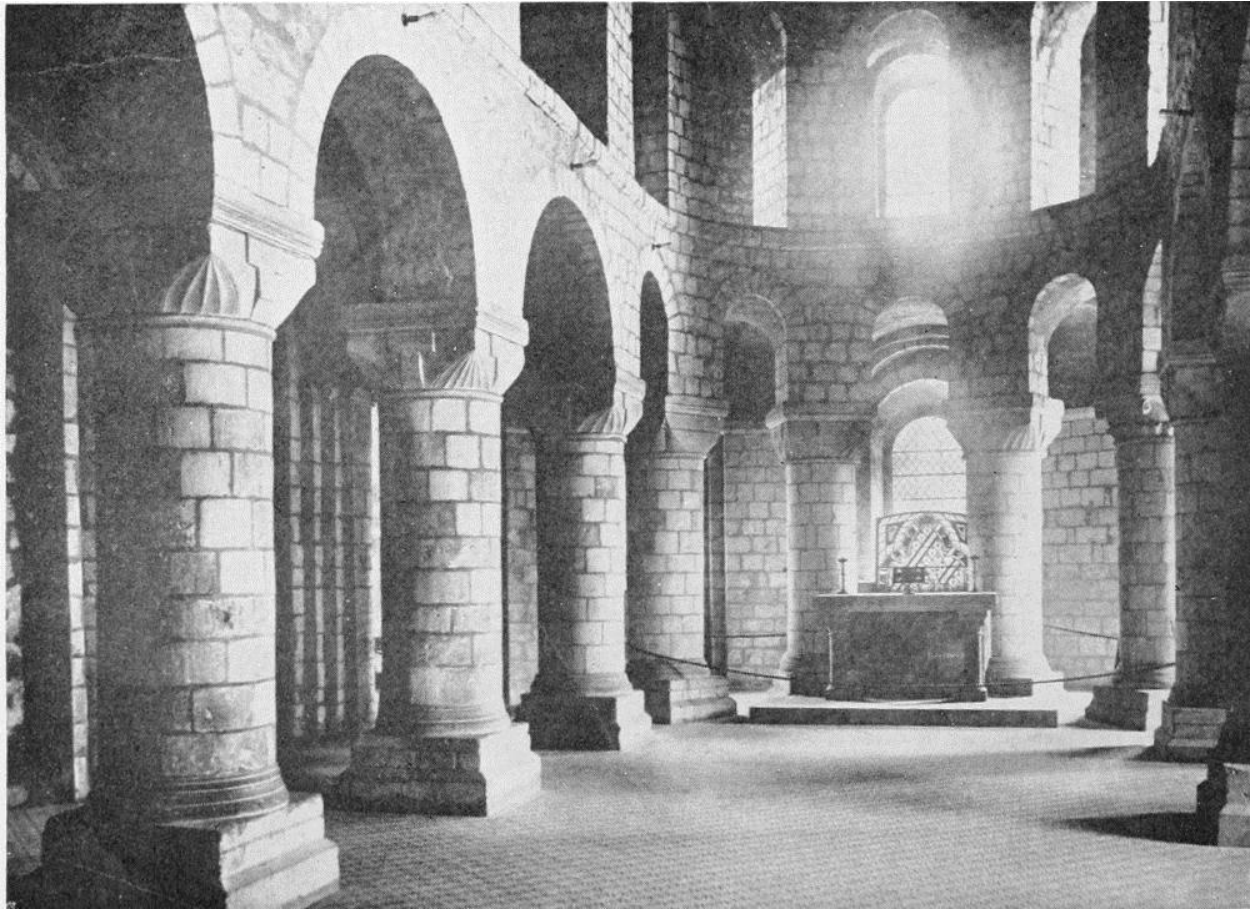
[back](#)



[back](#)



[back](#)



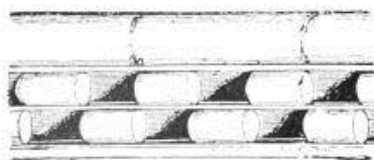
[back](#)



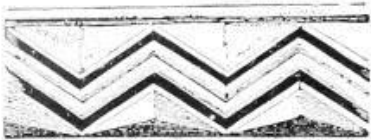
[back](#)



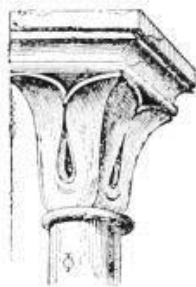
[back](#)



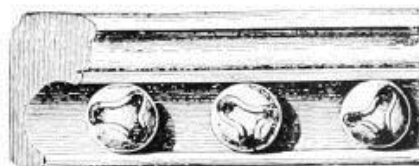
BILLET MOULDING



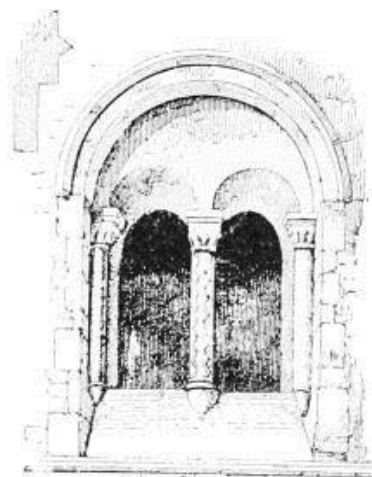
CHEVRON MOULDING



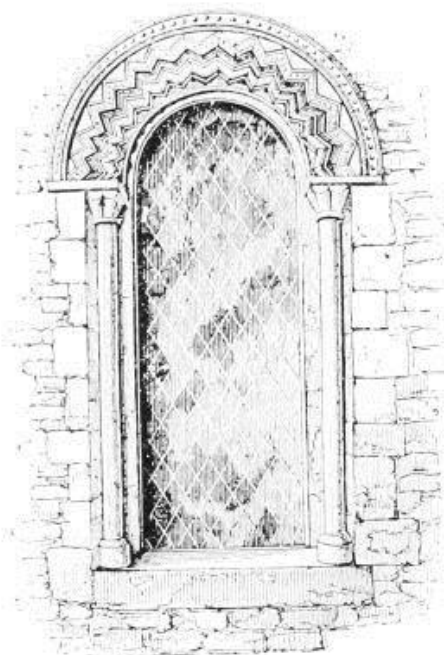
EASTON
HAMPSHIRE



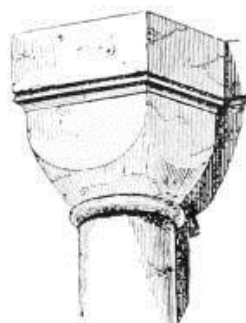
BALL-FLOWER MOULDING



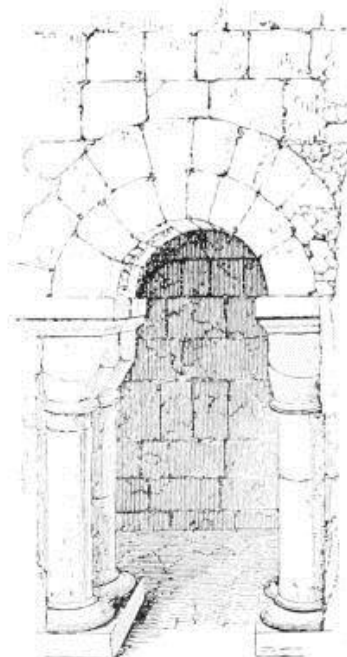
TOWER WINDOW. BUCK-
NELL, OXON



LATE NORMAN. ST. JOHN'S
DEVIZES



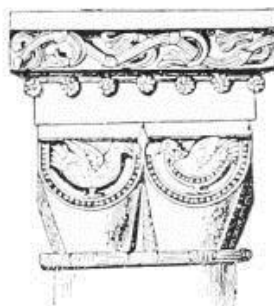
CASSINGTON,
OXON



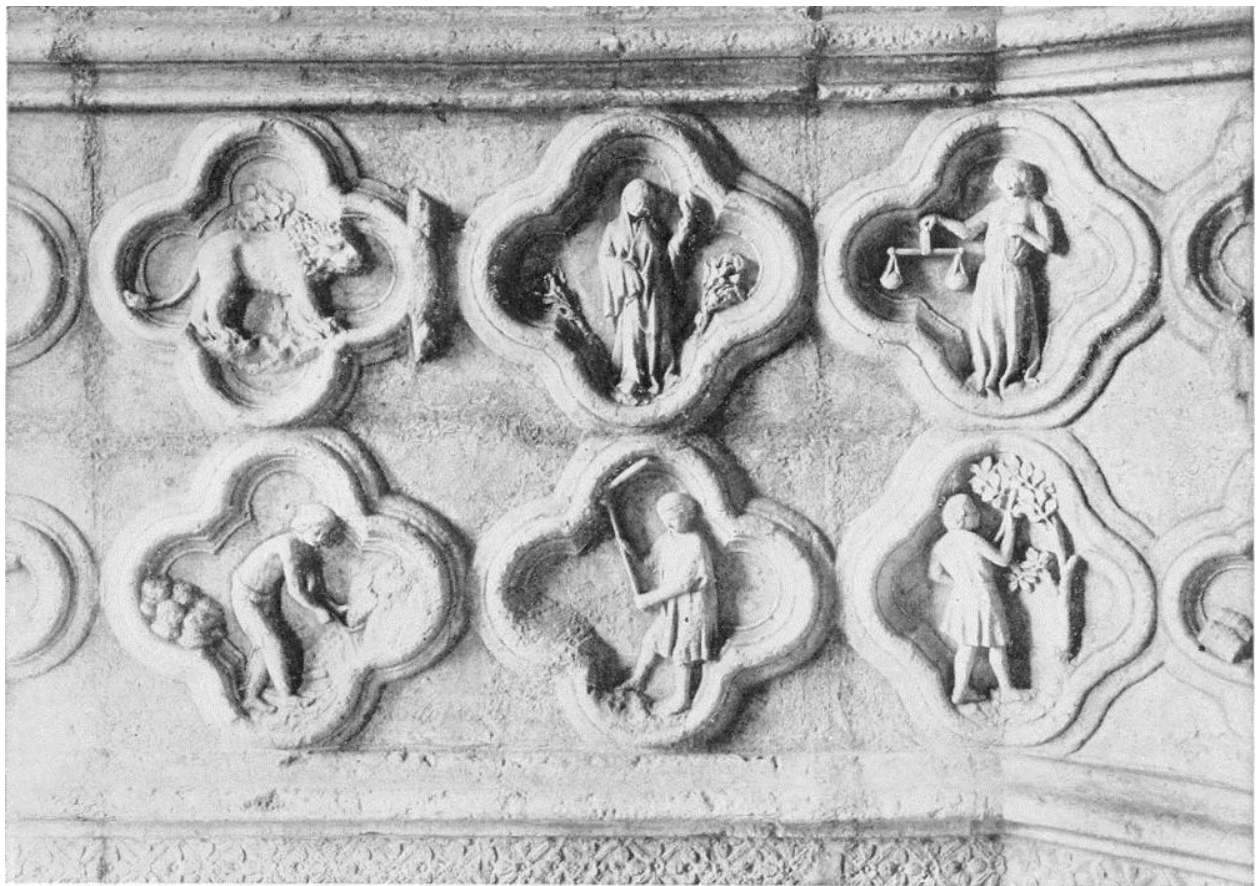
EARLY NORMAN ARCH.
WESTMINSTER HALL



GLOUCESTER CATHEDRAL



STEETLEY
DERBYSHIRE



[back](#)



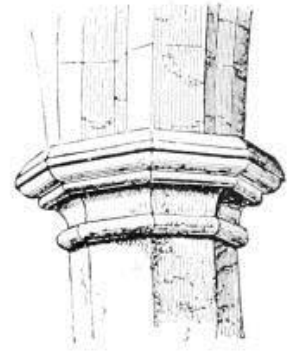
[back](#)



EARLY ENGLISH
HASELEY, OXFORDSHIRE



PERPENDICULAR
CHRIST CHURCH
CLOISTERS, OXFORD



DECORATED
SANDHURST, KENT



EARLY
HEREFORD CATHEDRAL



EARLY
BYLAND ABBEY,
YORKSHIRE



DECORATED
HAMPTON POYLE,
OXFORDSHIRE



DECORATED
CHAPTER HOUSE,
SOUTHWELL

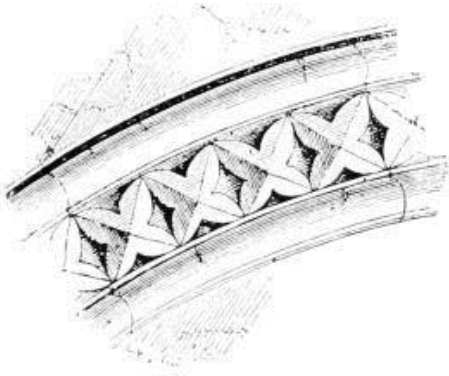


PERPENDICULAR
EWELME, OXON



DECORATED
YORK MINSTER

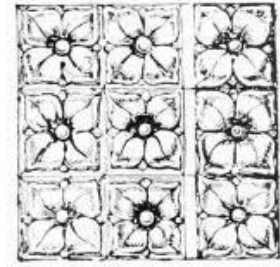
[back](#)



TOOTH ORNAMENT
CANTERBURY CATHEDRAL



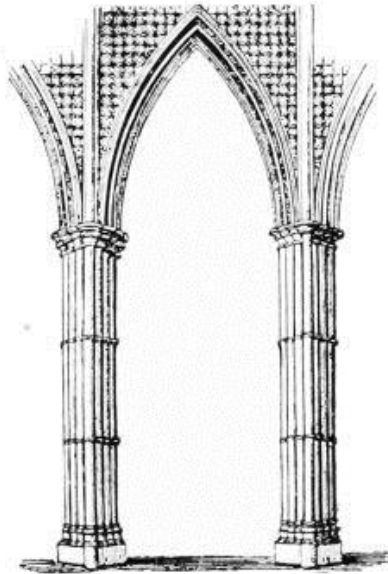
A CUSP
PERPENDICULAR
PERIOD



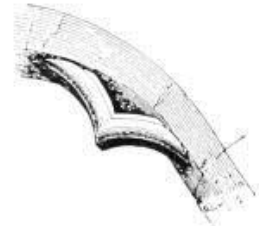
DIAPER OF
FOUR-LEAFED
FLOWER



A CUSP
DECORATED PERIOD



EARLY ENGLISH
WESTMINSTER ABBEY



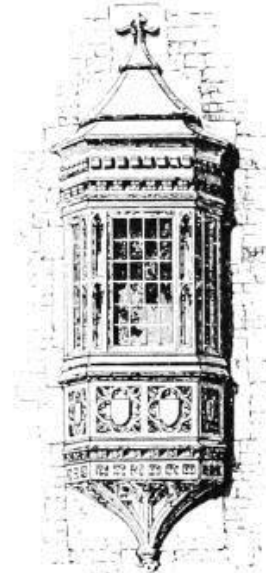
A CUSP
EARLY ENGLISH



NICHE OF
DECORATED PERIOD

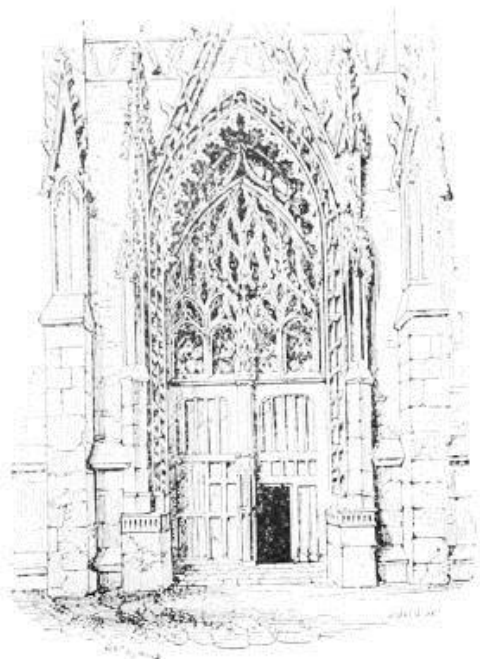


FINIAL
KING'S COLLEGE,
CAMBRIDGE

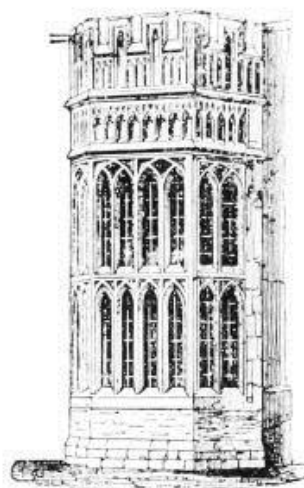


ORIEL
WINDOW

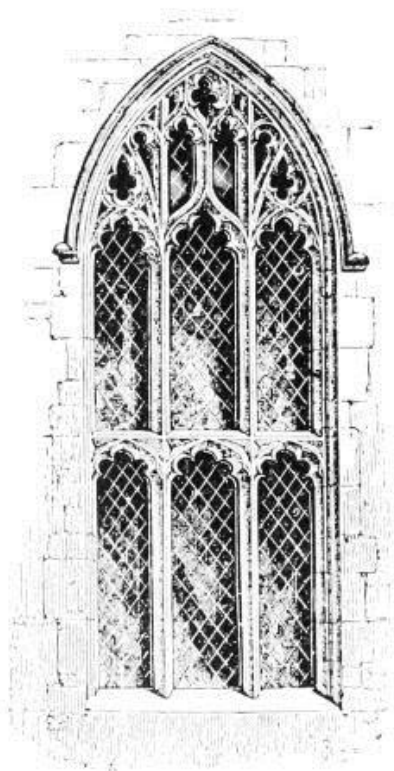
[back](#)



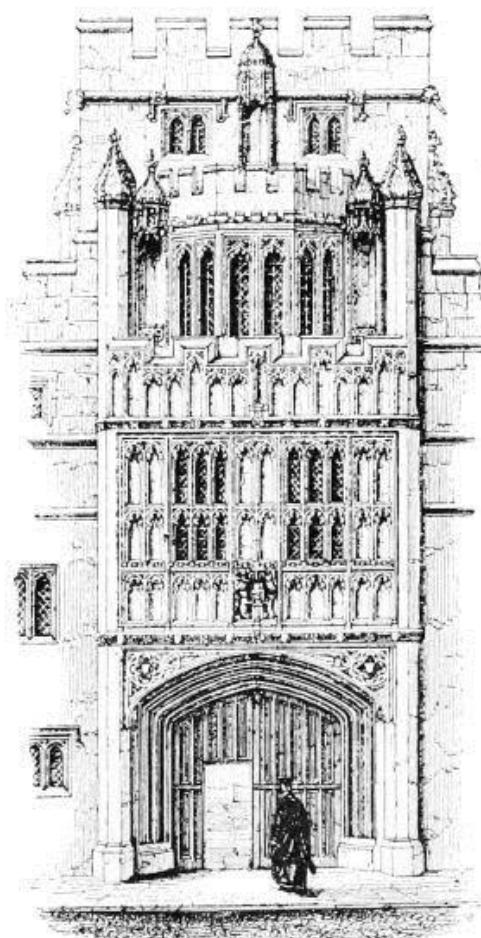
FLAMBOYANT. DOORWAY
HARFLEUR, NORMANDY



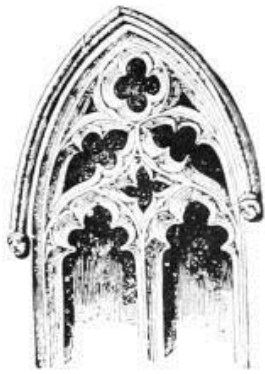
BAY WINDOW
COMPTON WINYATE,
WARWICKSHIRE



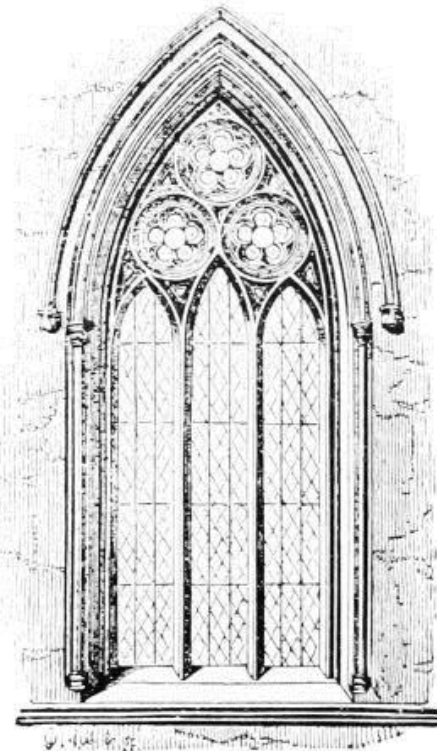
TRANSITION TO
PERPENDICULAR
HEADCORN, KENT



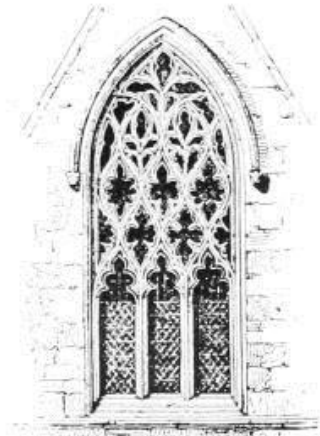
GATEWAY
BRASENOSE COLLEGE,
OXFORD



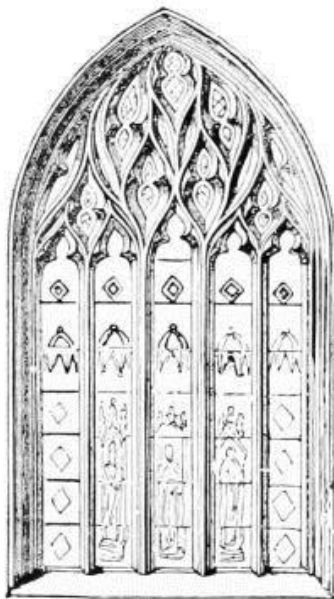
DECORATED
PRESTON, KENT



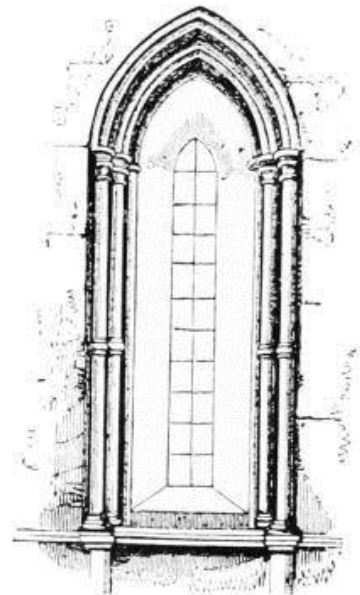
EARLY DECORATED
DORCHESTER,
OXFORDSHIRE



DECORATED
CHRIST CHURCH,
OXFORD

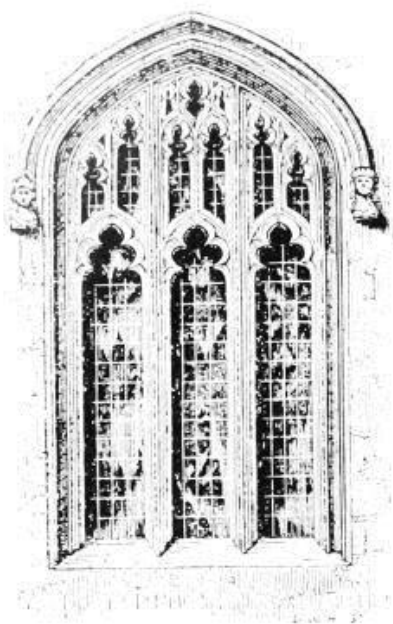


FLAMBOYANT
S. OUEN, ROUEN

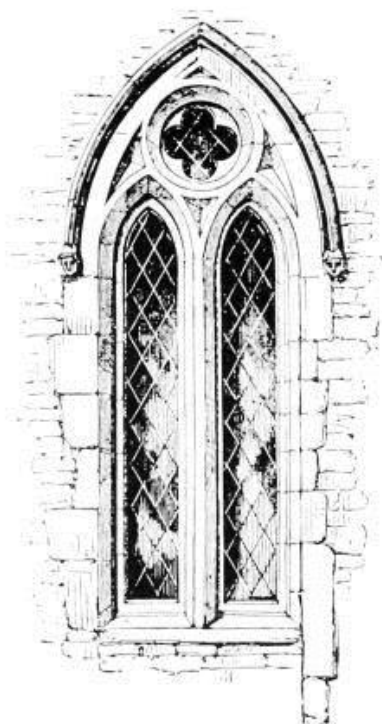


EARLY ENGLISH
JESUS COLLEGE,
CAMBRIDGE

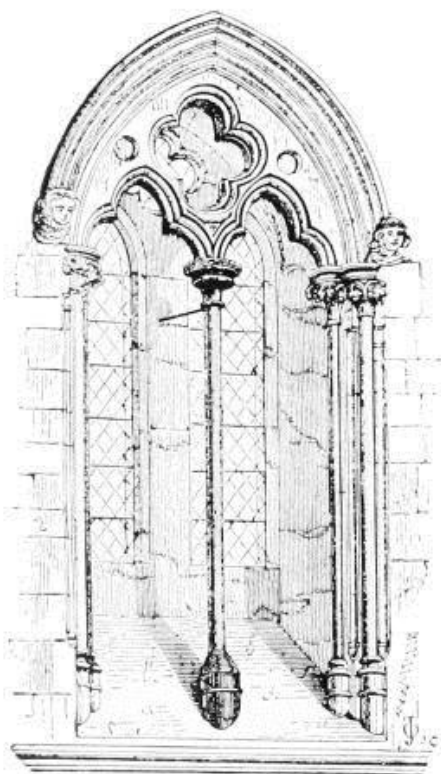
[back](#)



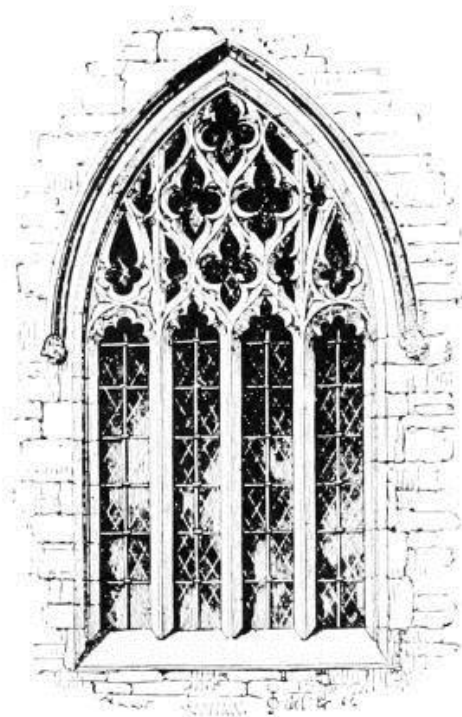
LATER PERPENDICULAR
ST. MICHAEL'S, OXFORD



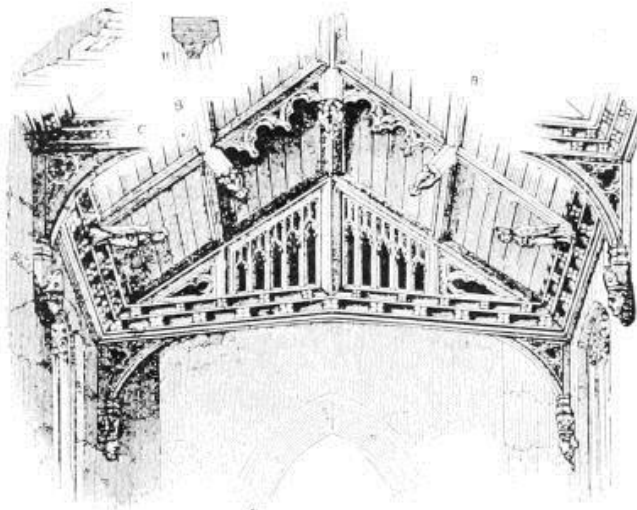
EARLY DECORATED
PLATE TRACERY



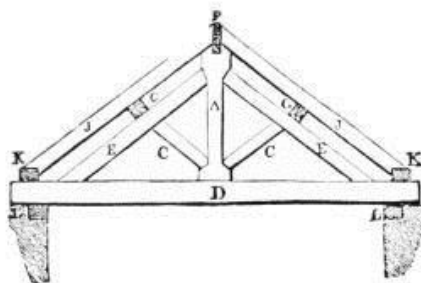
LATER DECORATED
PLATE TRACERY
STONE, KENT



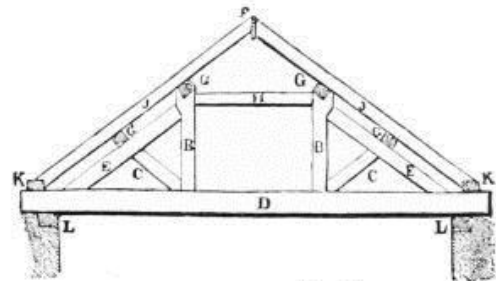
EARLY PERPENDICULAR
KING'S SUTTON,
NORTHAMPTONSHIRE



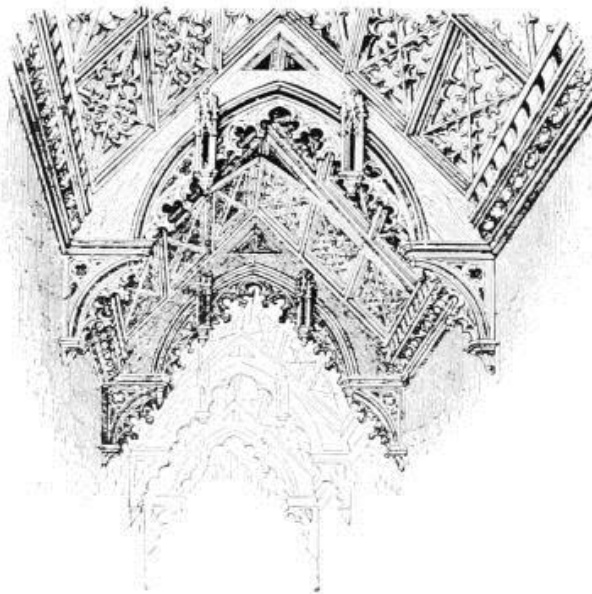
ST. MARY'S CHURCH,
DEVIZES, ENGLAND



- A. KING POST
- B. QUEEN POST
- C. BRACE OR STRUTS
- D. TIE-BEAMS
- E. PRINCIPAL
RAFTERS
- F. RIDGE PIECES

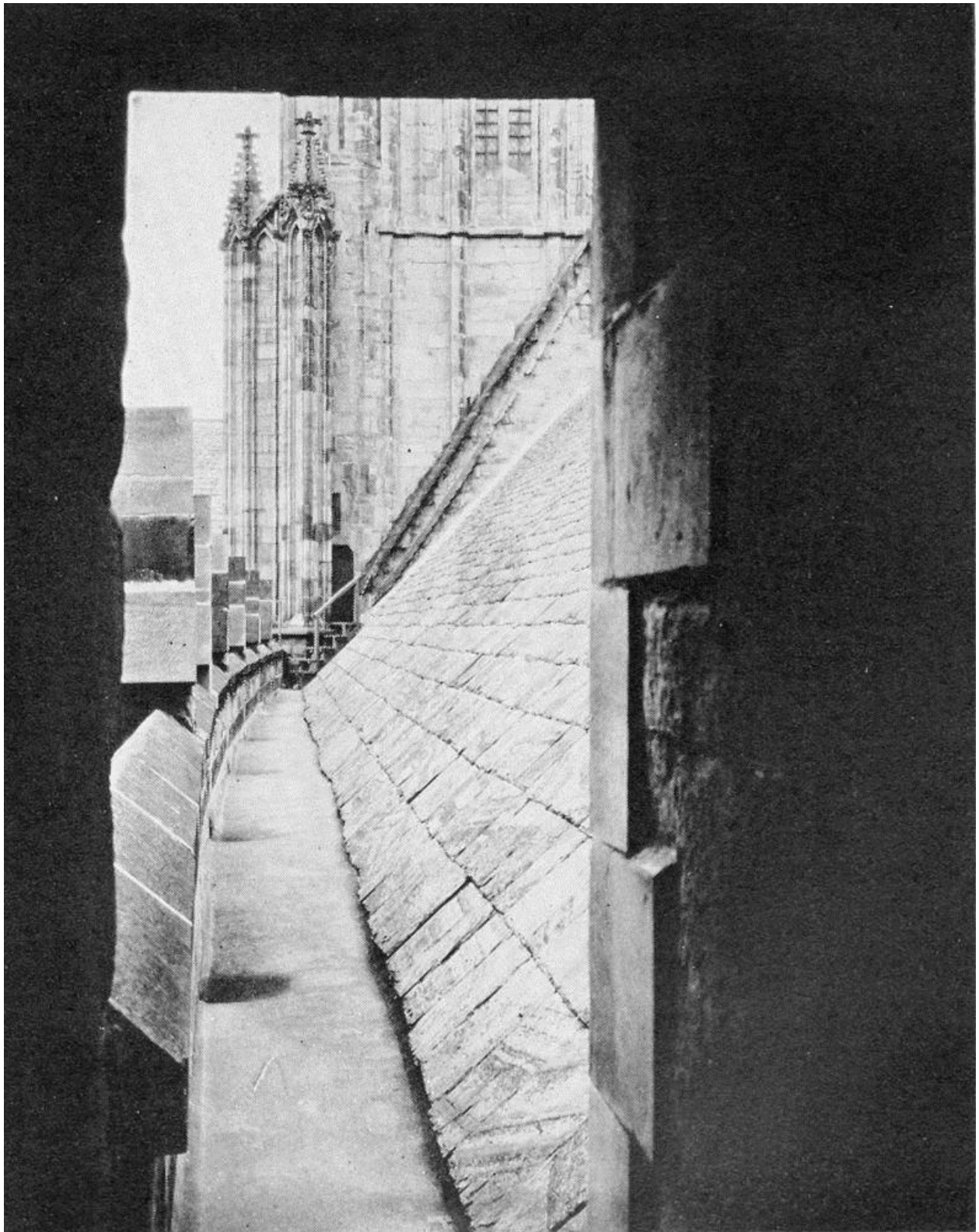


- G. PURLINS
- H. COLLAR
- J. COMMON
RAFTERS
- K. POLE-PLATE
- L. WALL-PLATE

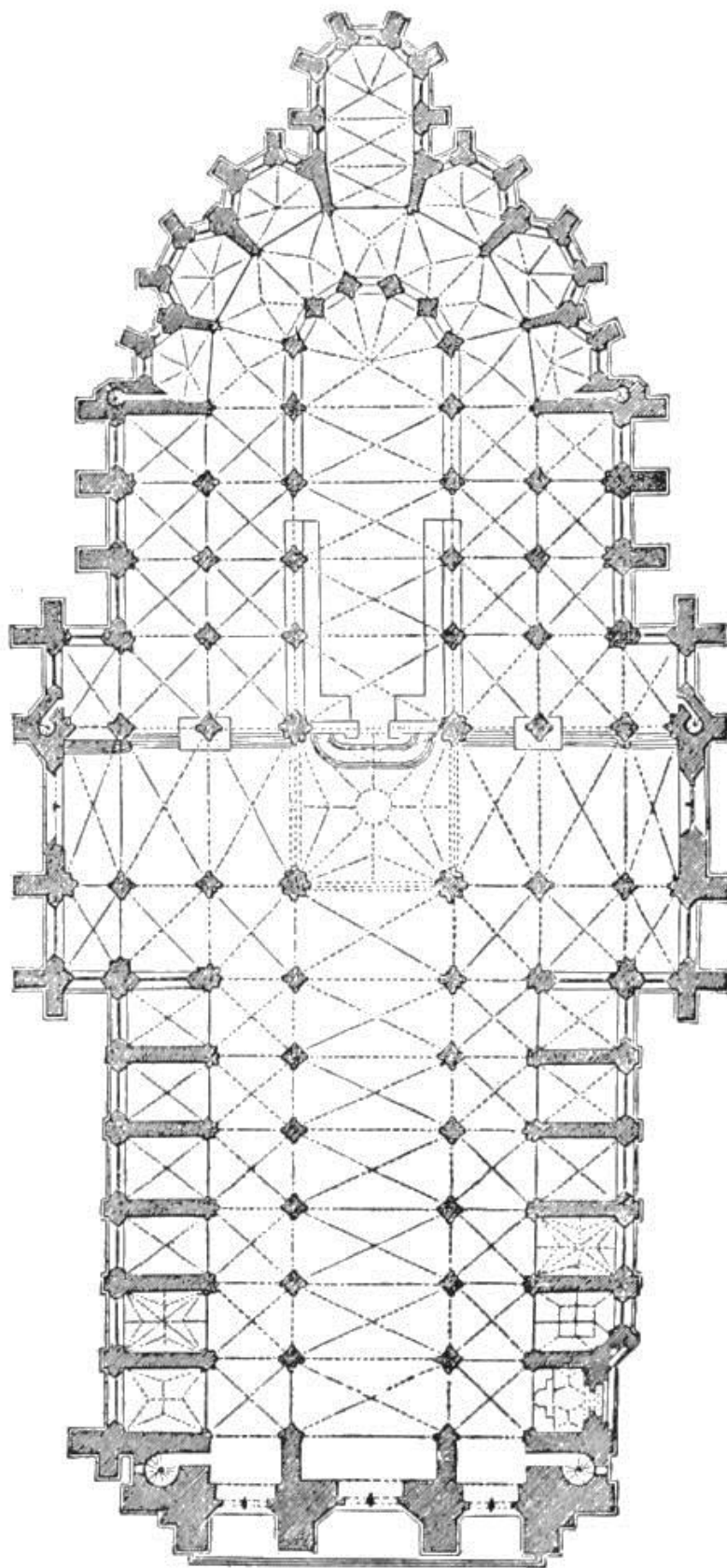


HALL OF WEARE GIFFORD, DEVONSHIRE, ENGLAND

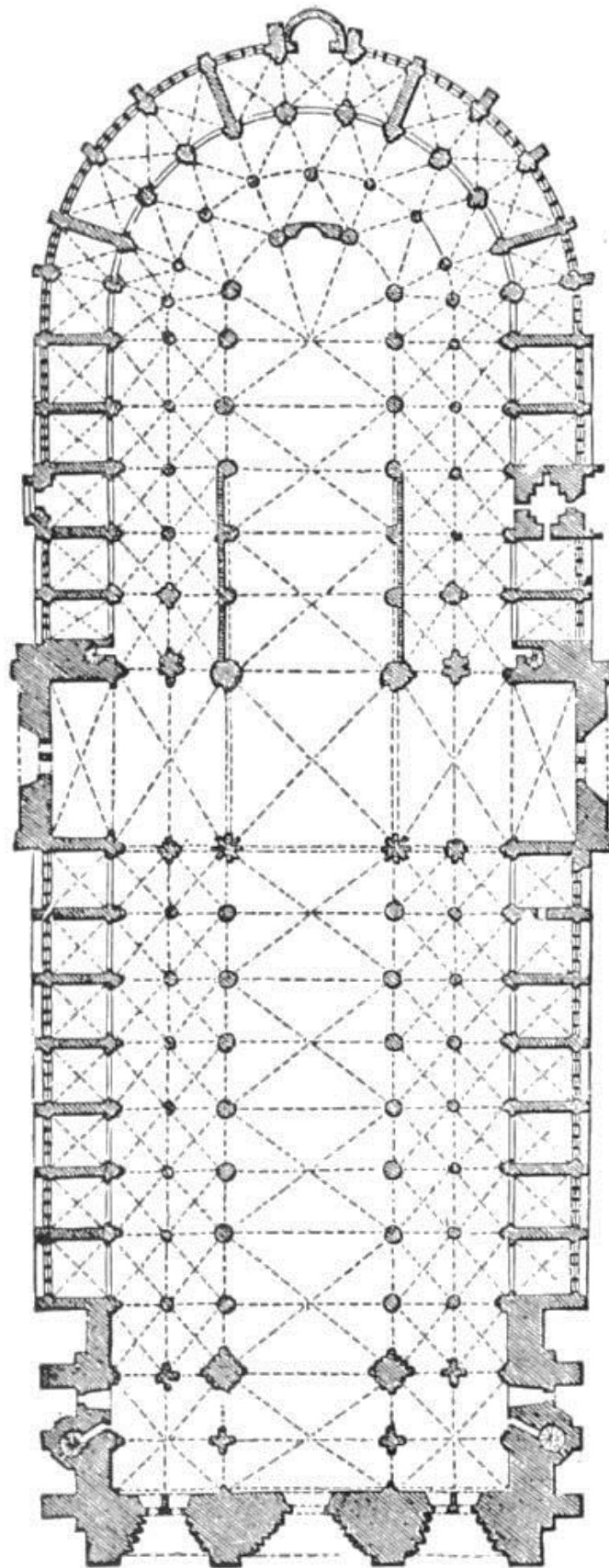
[back](#)



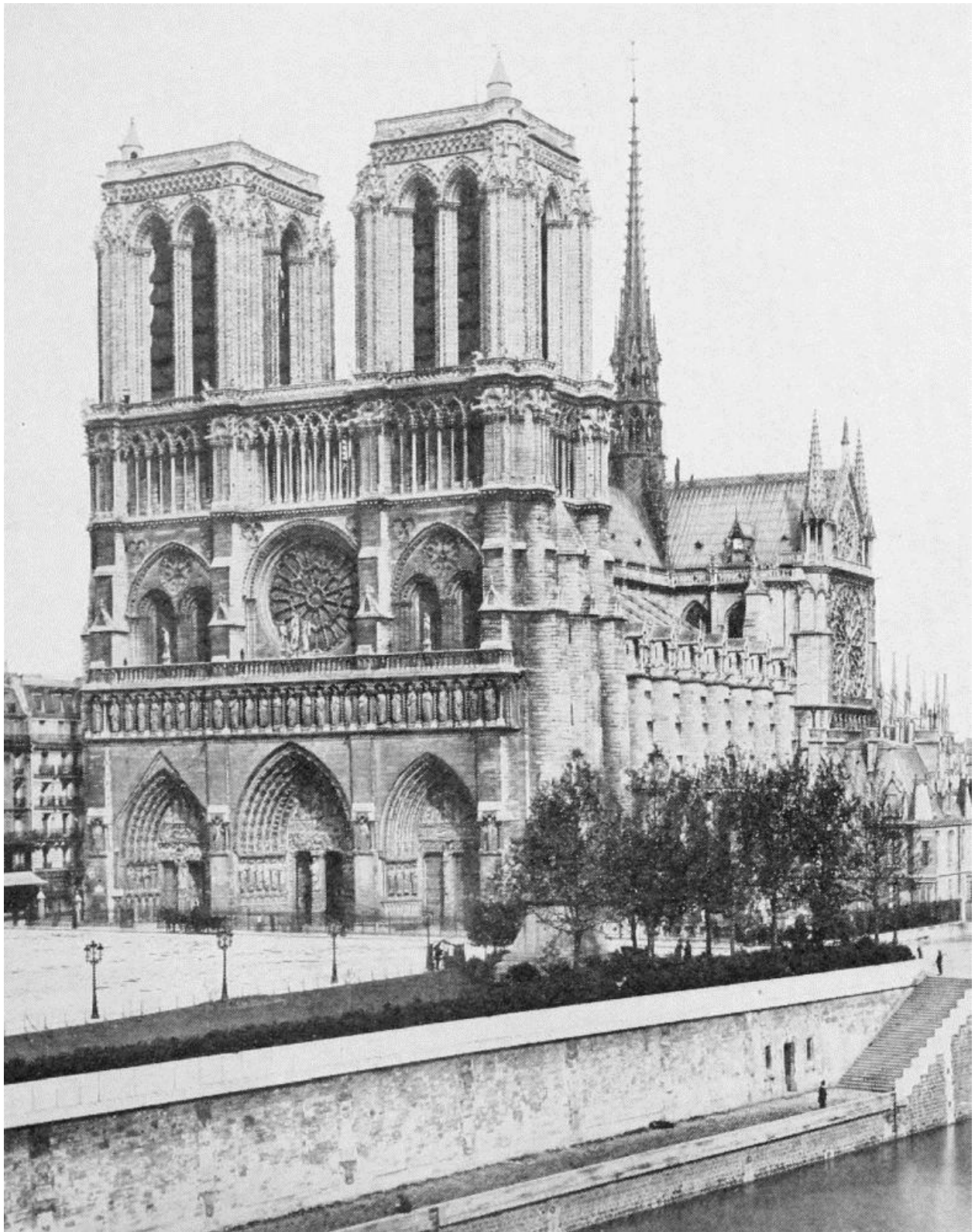
[back](#)



[back](#)



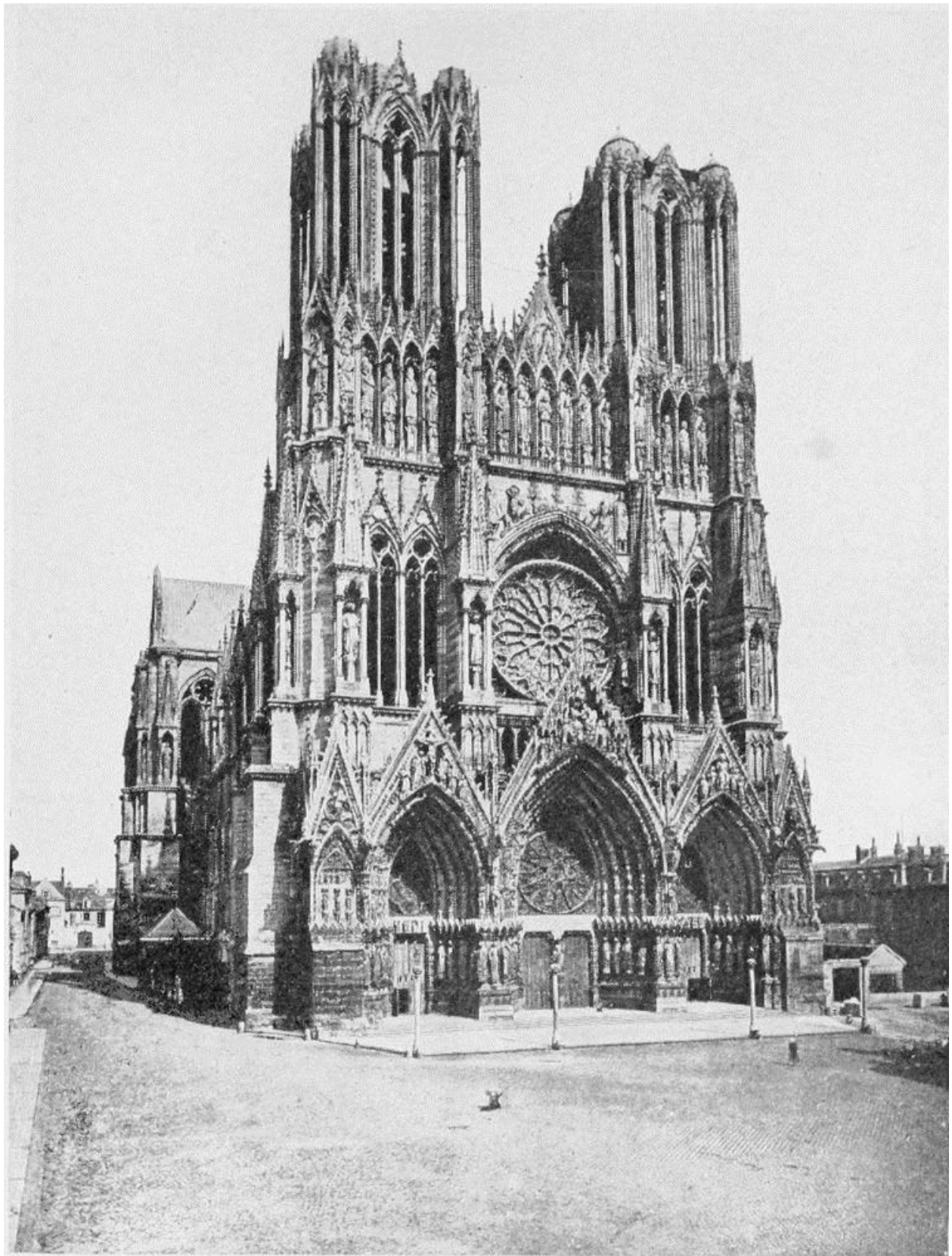
[back](#)



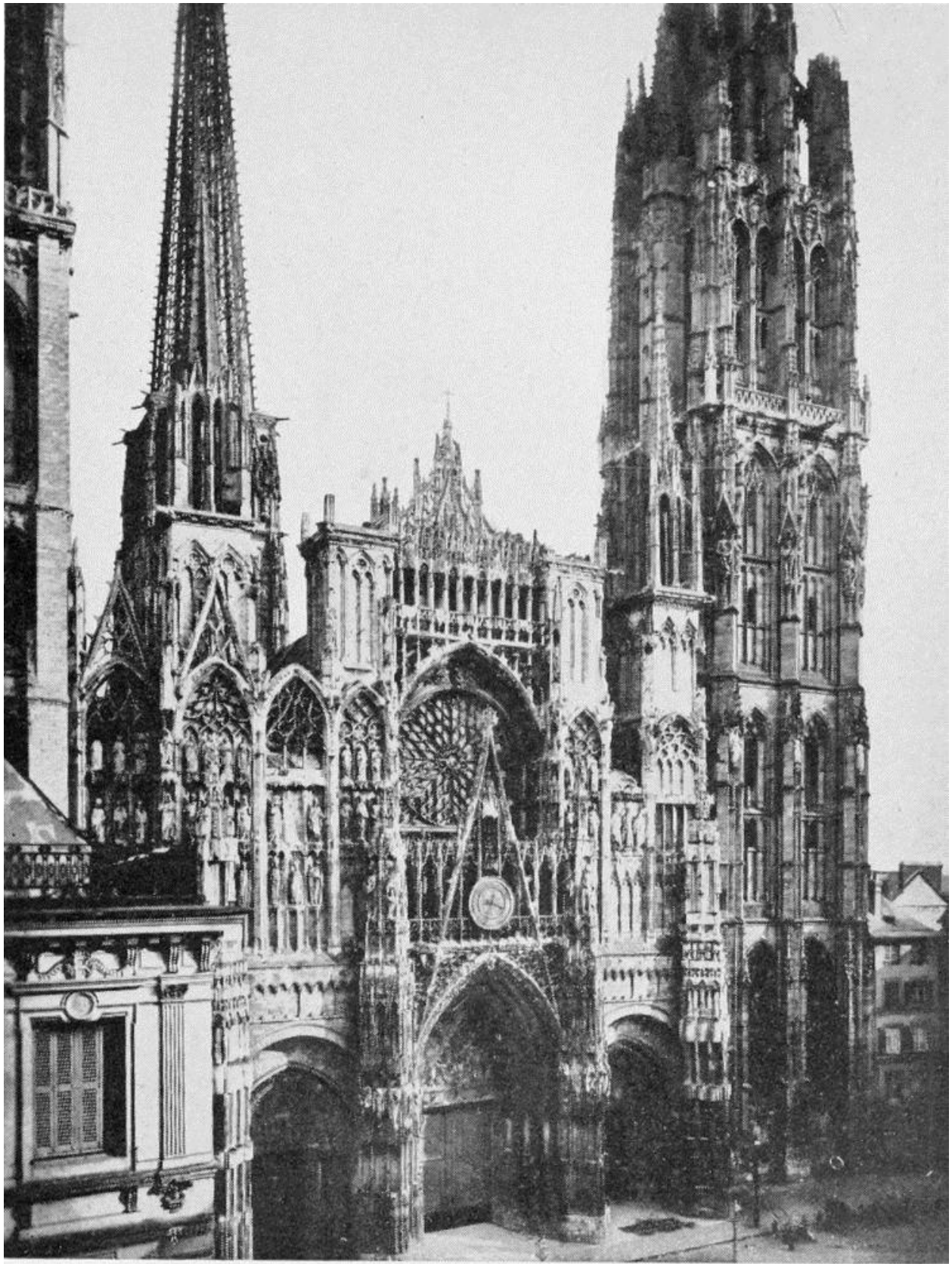
[back](#)



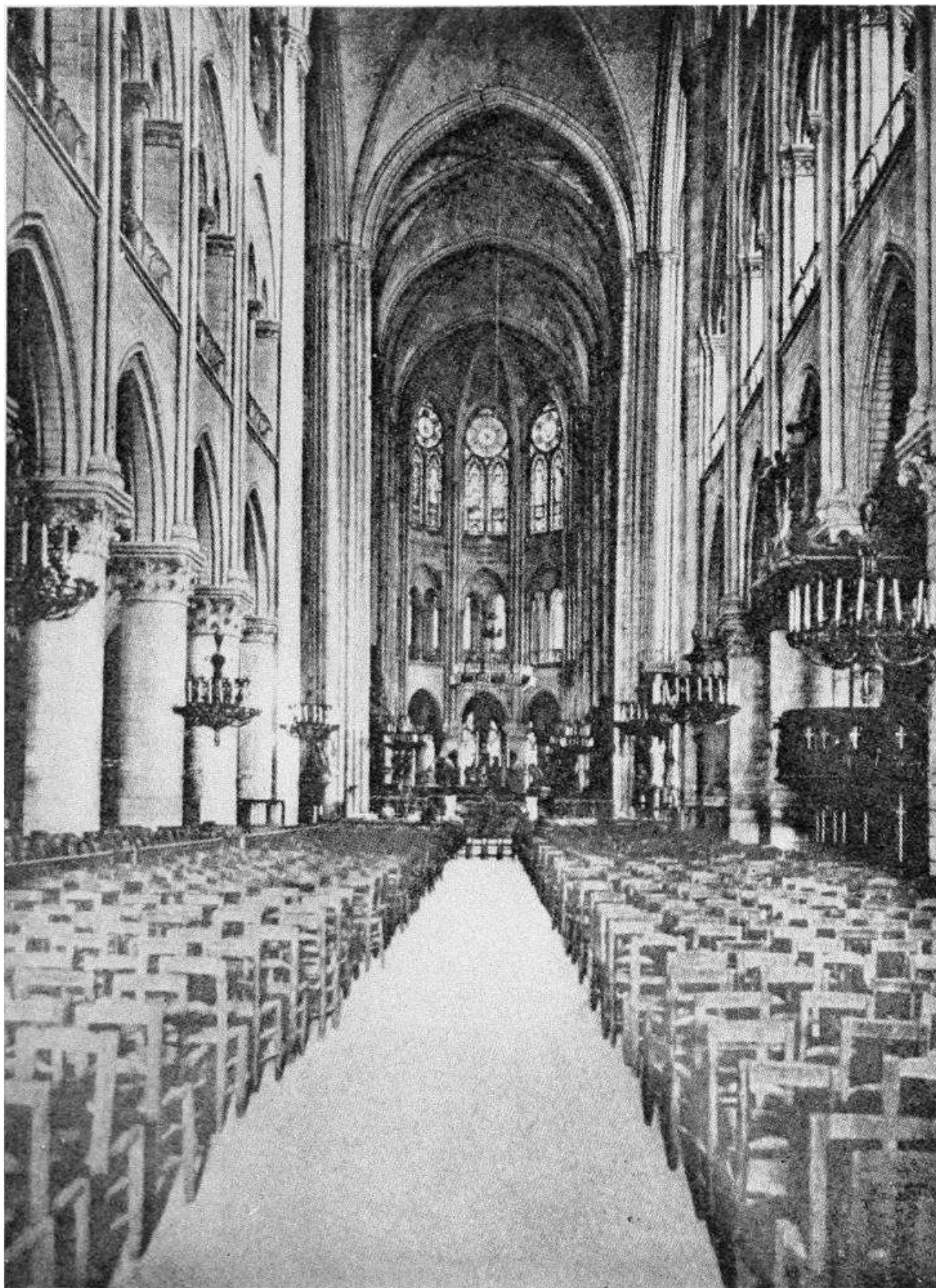
[back](#)



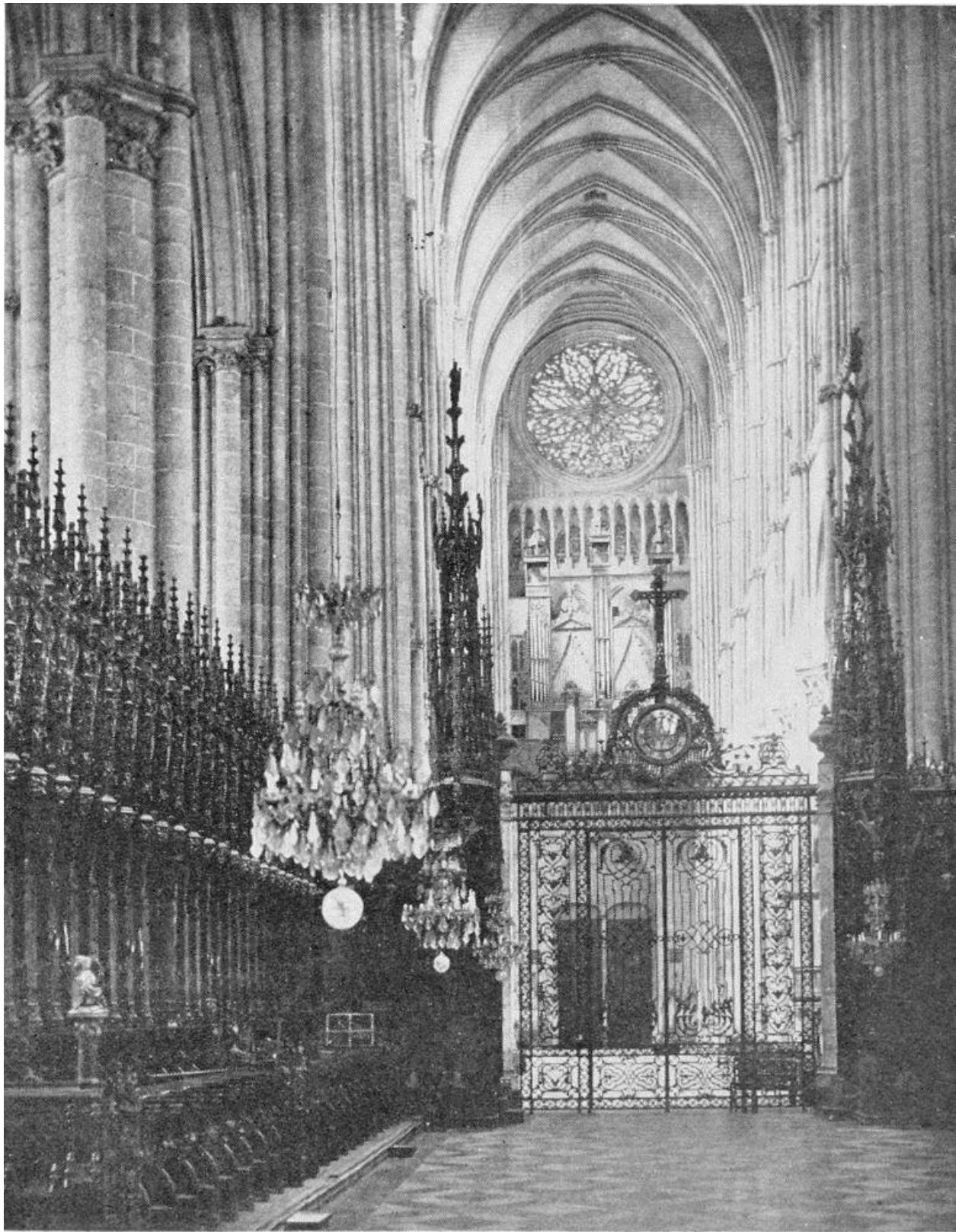
[back](#)



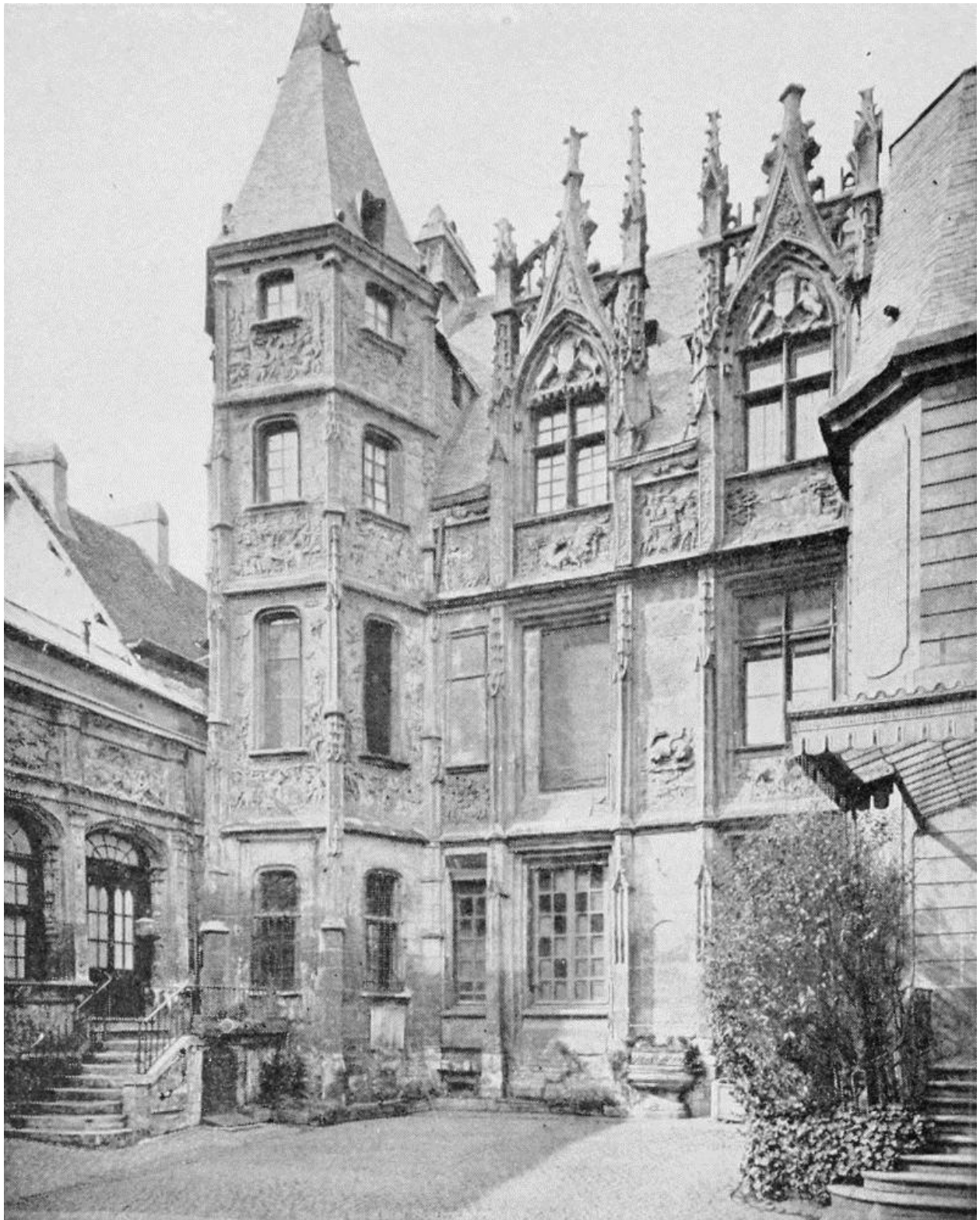
[back](#)



[back](#)



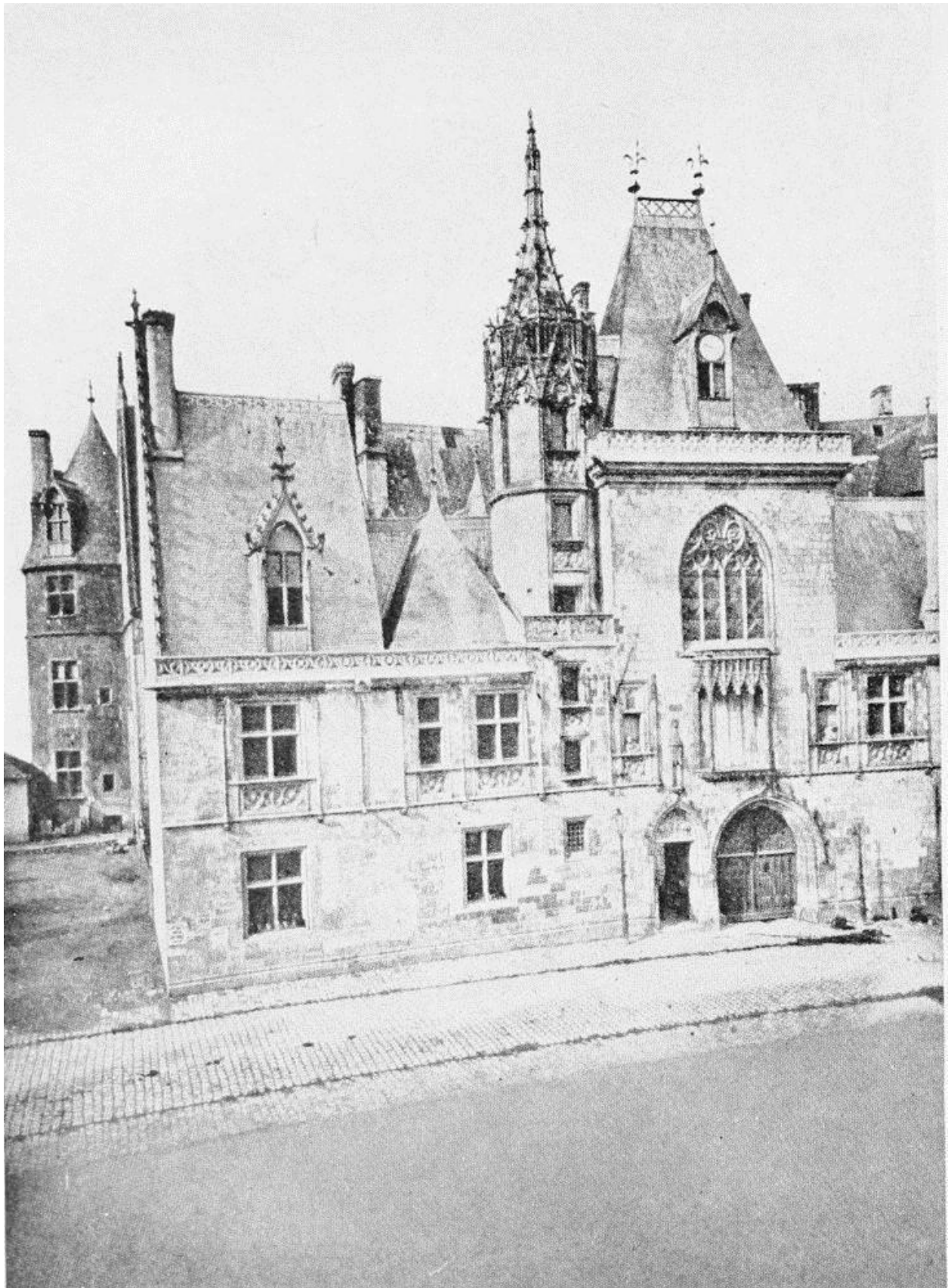
[back](#)



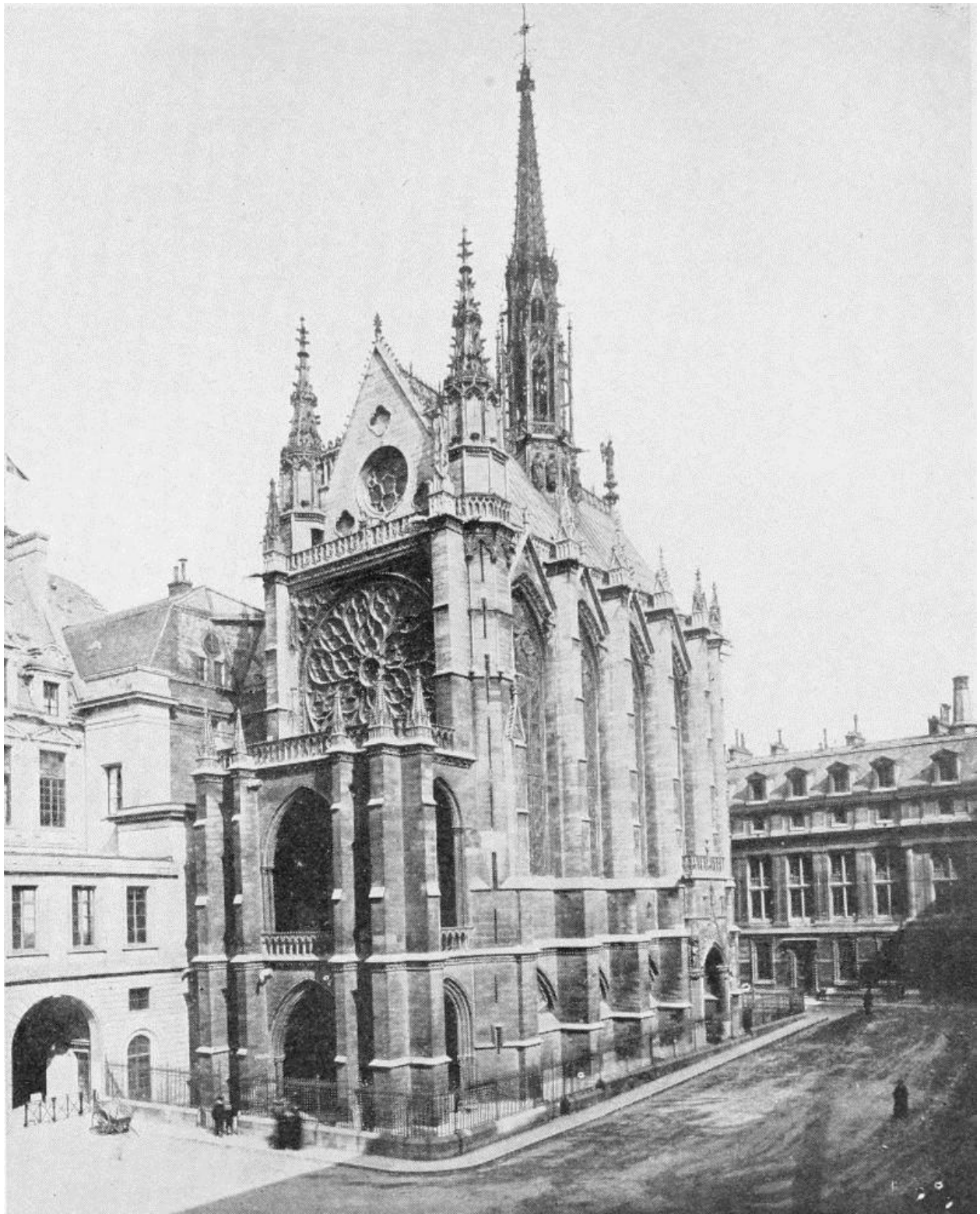
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



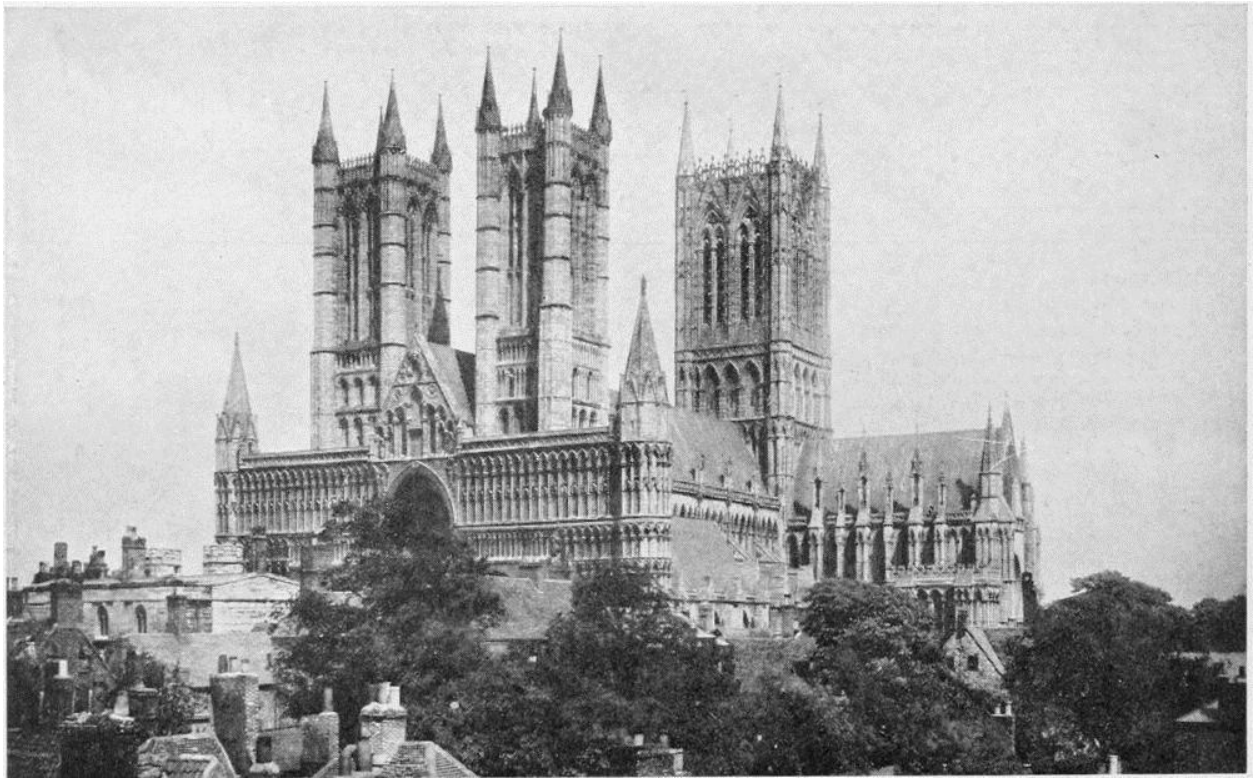
[back](#)



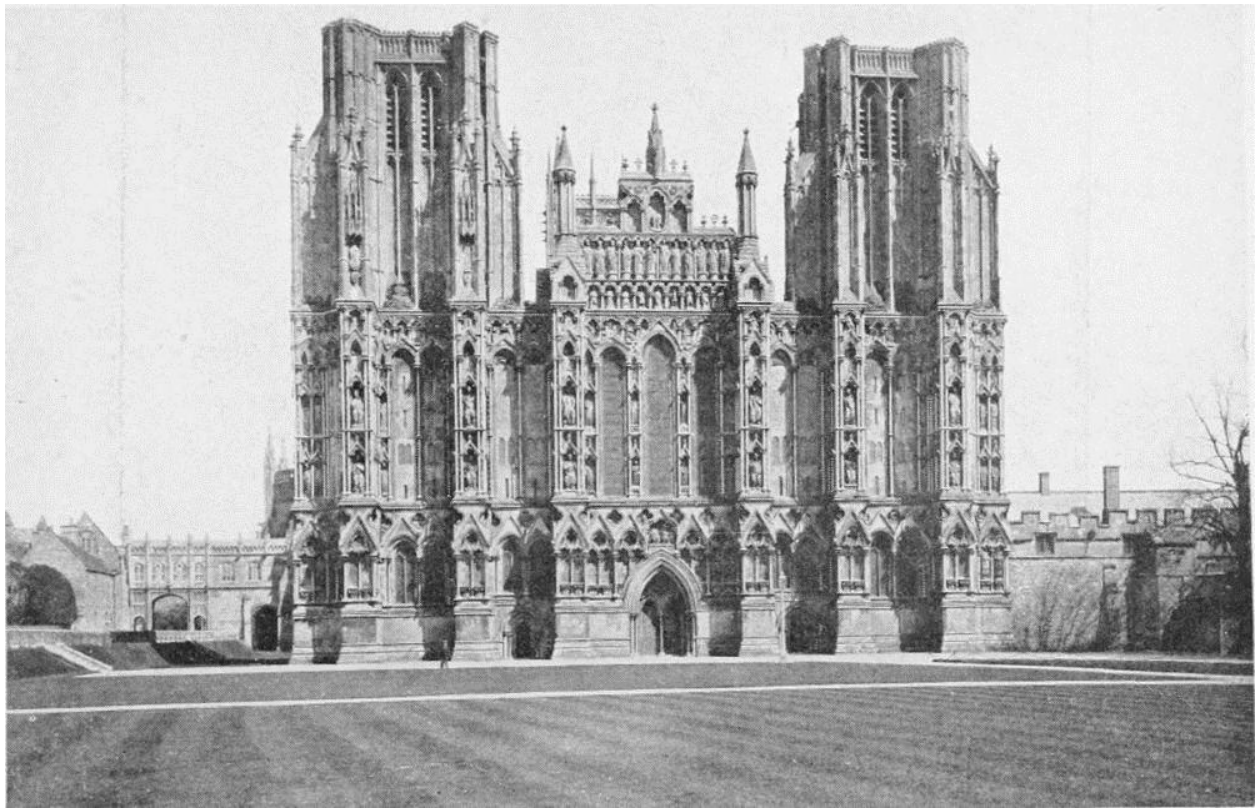
[back](#)



[back](#)



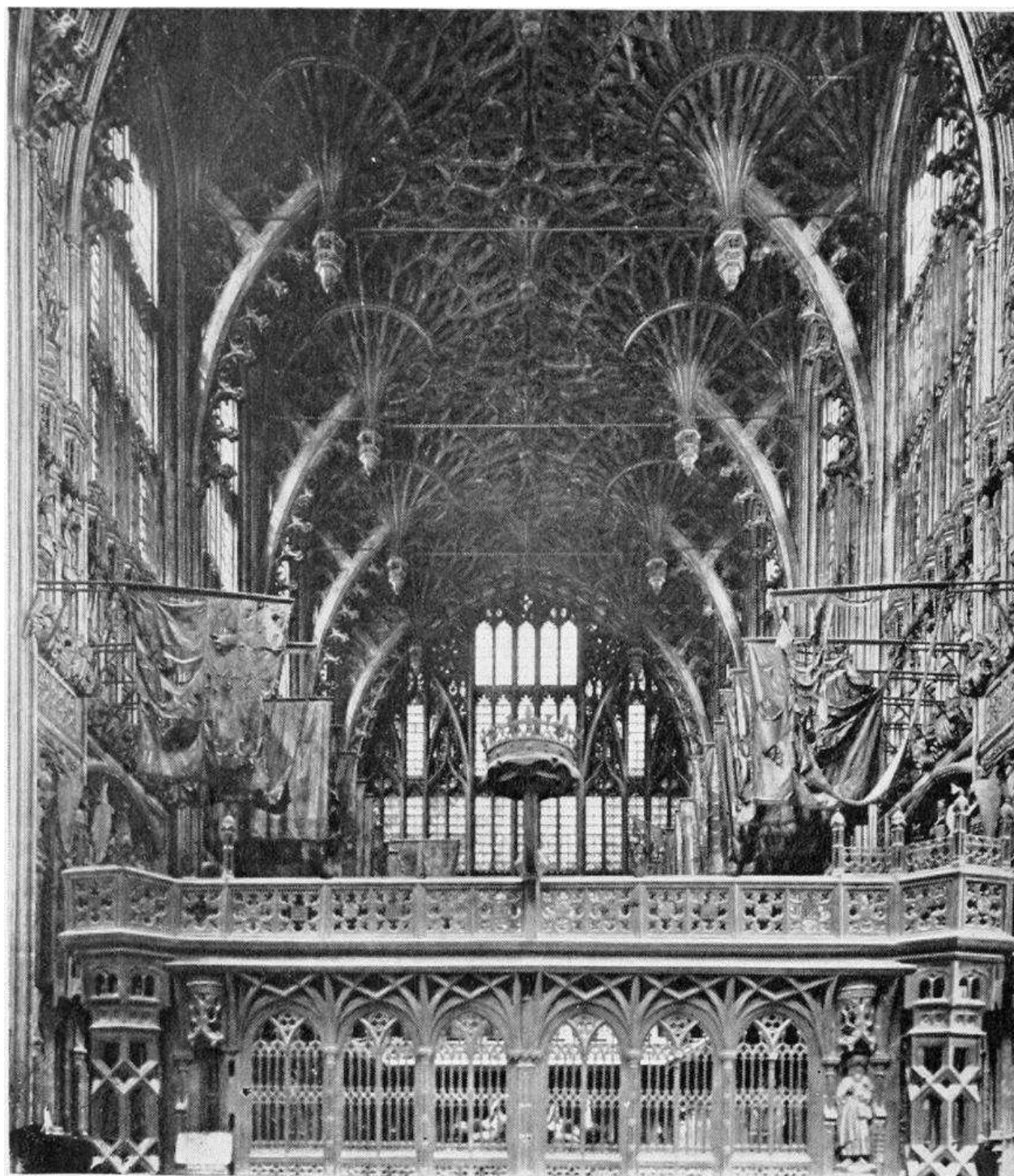
[back](#)



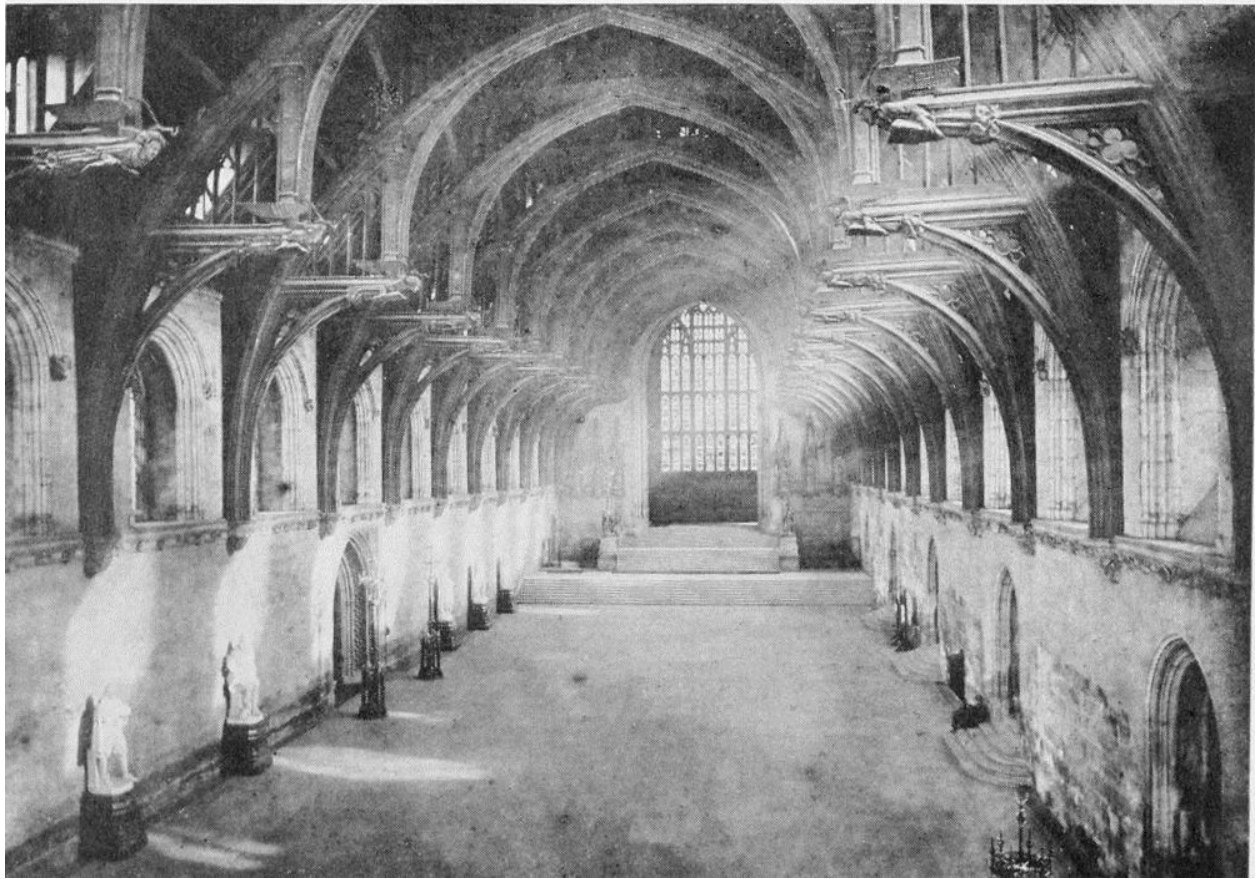
[back](#)



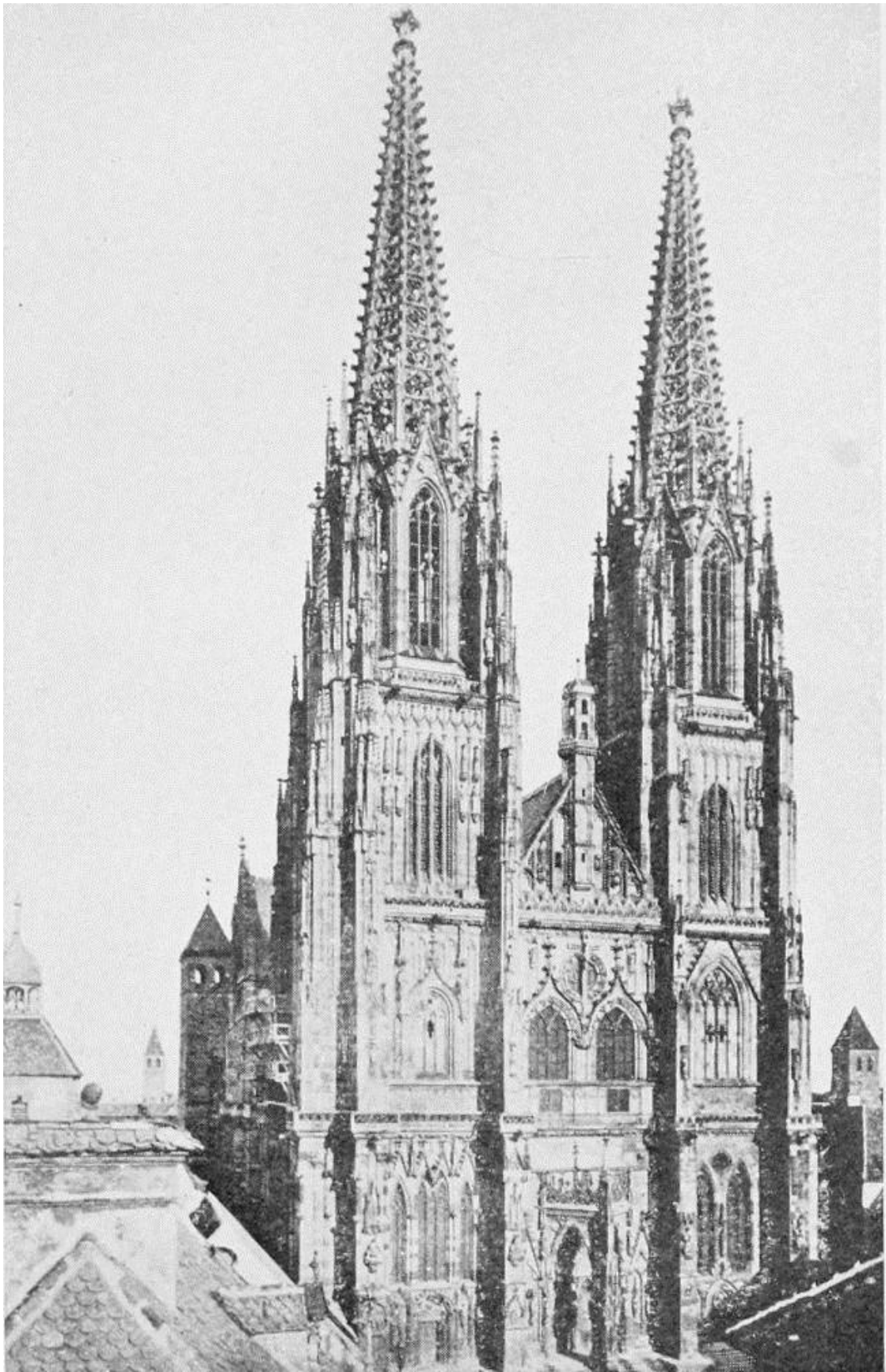
[back](#)



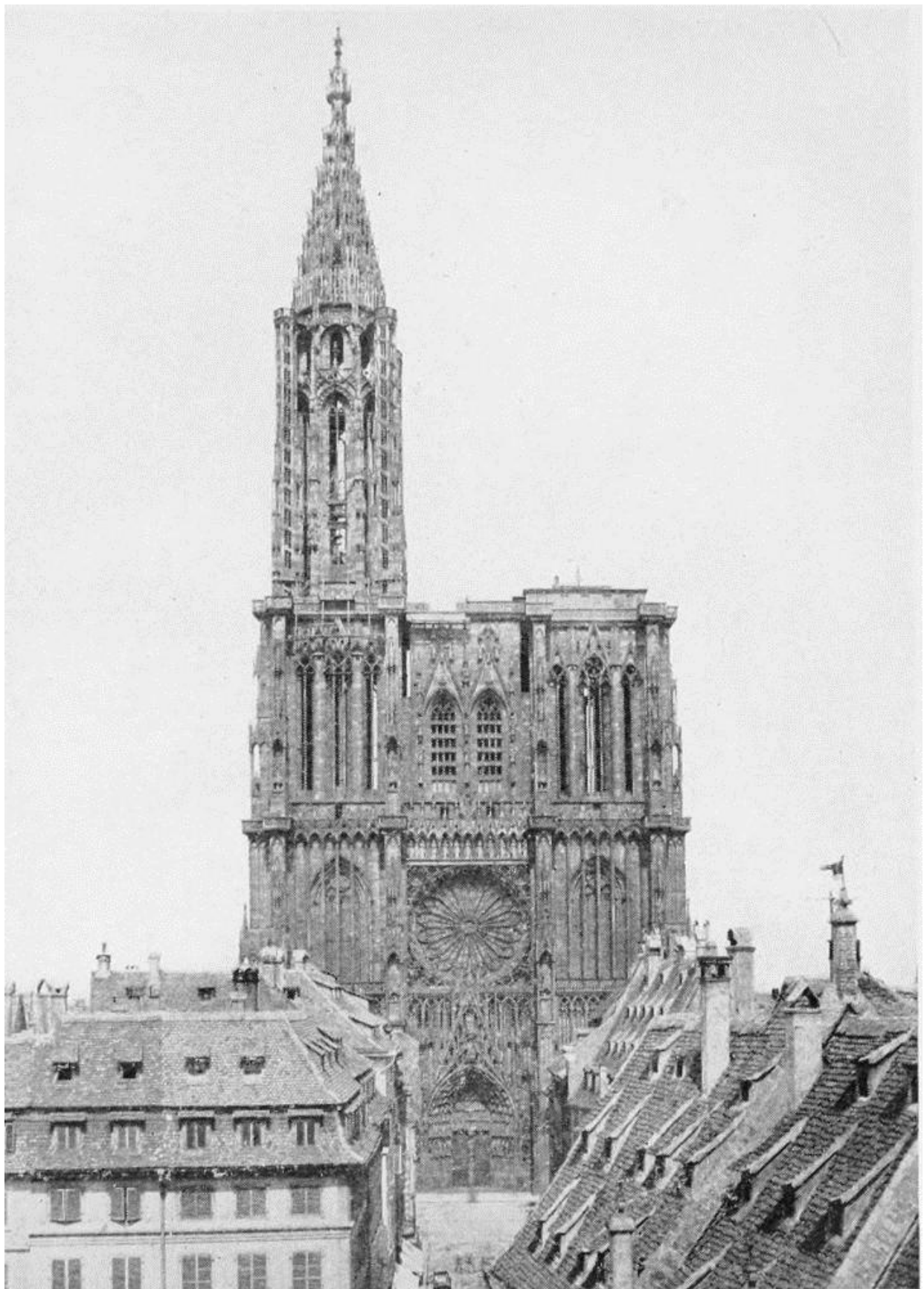
[back](#)



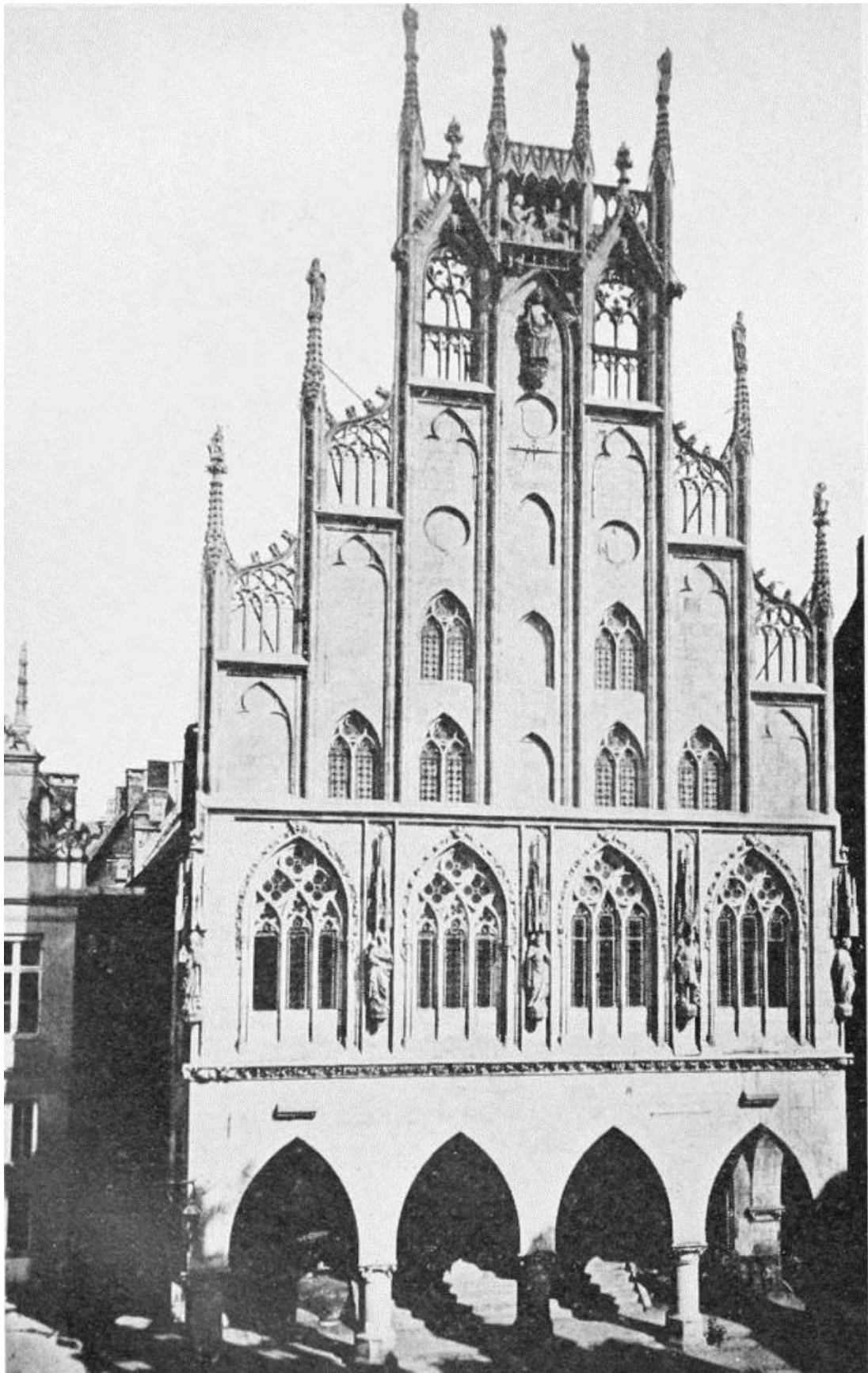
[back](#)



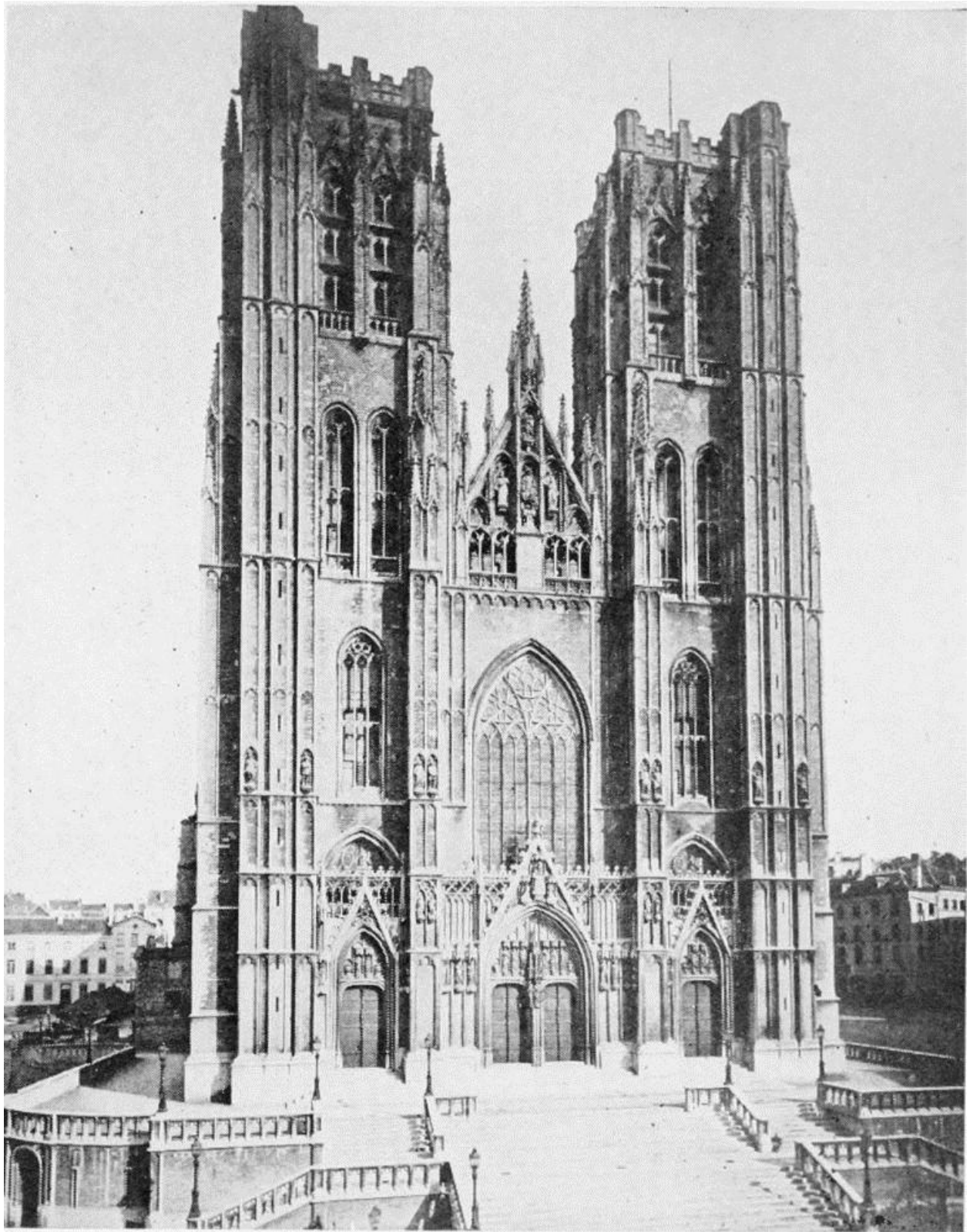
[back](#)



[back](#)



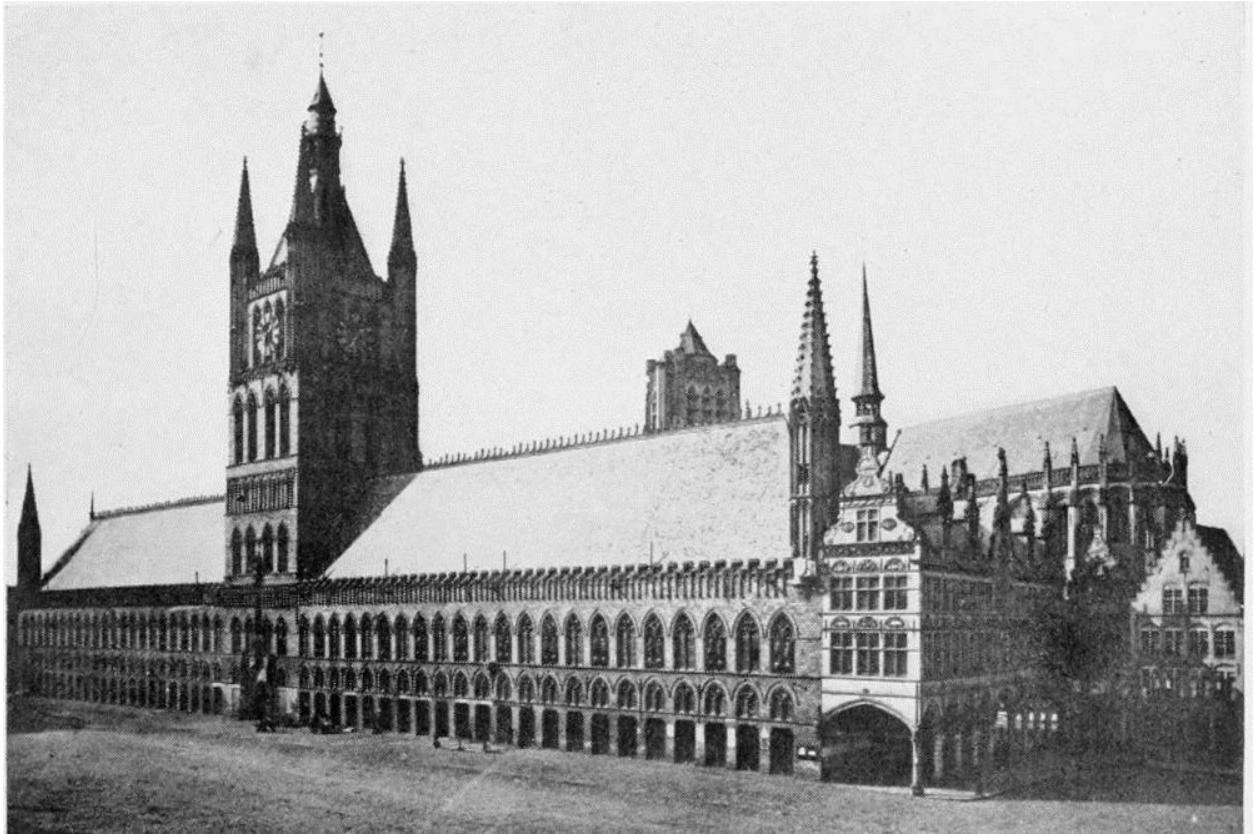
[back](#)



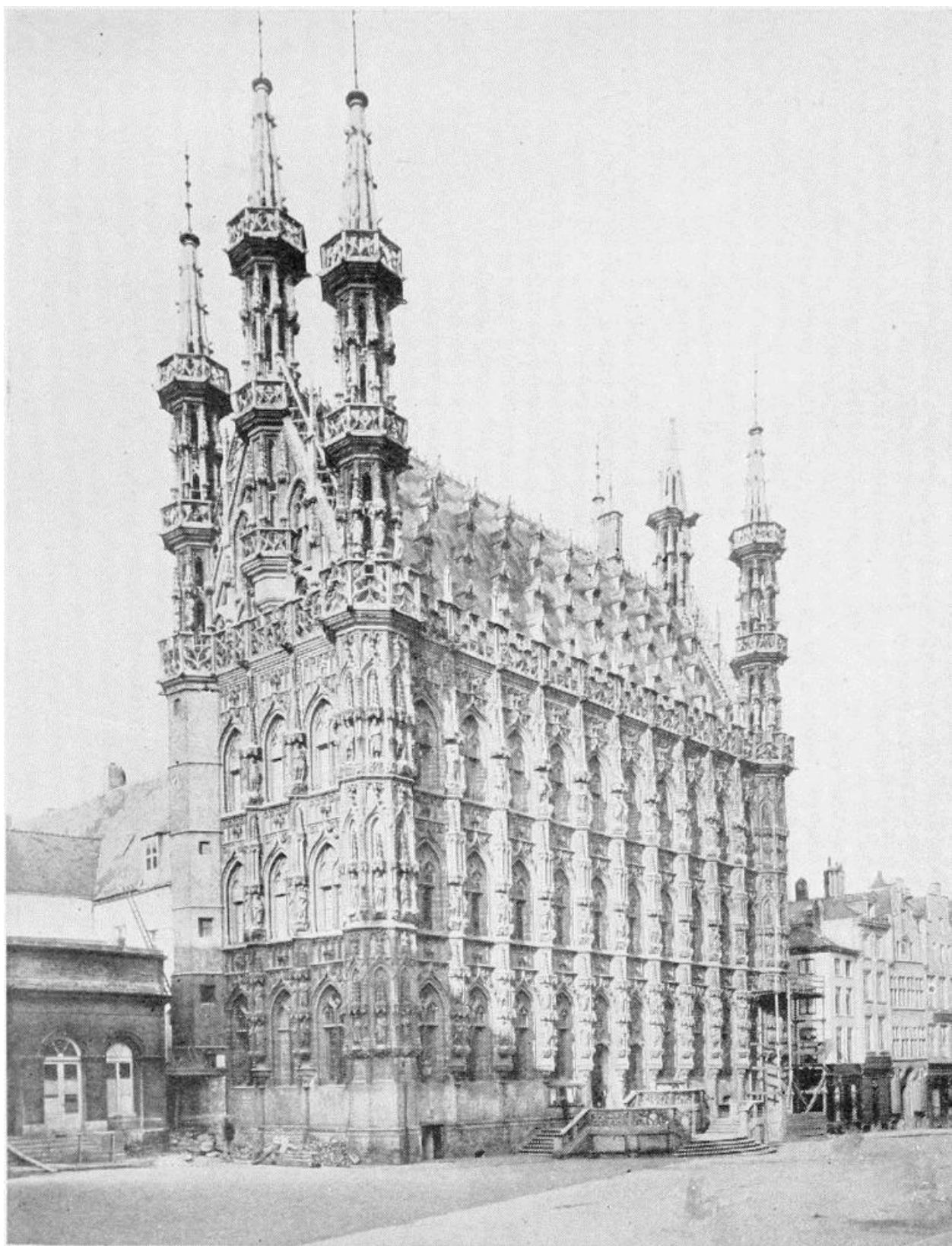
[back](#)



[back](#)



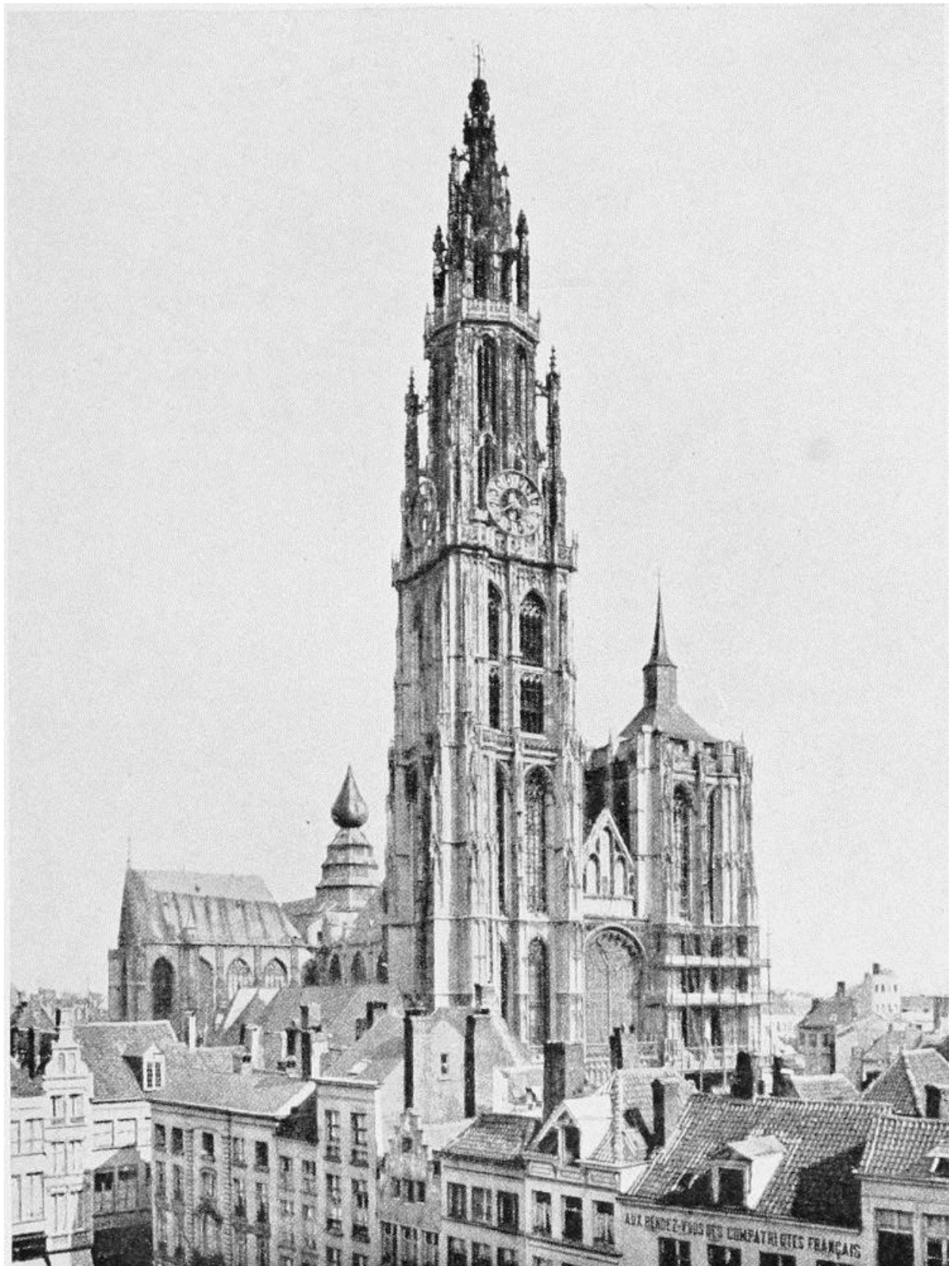
[back](#)



[back](#)



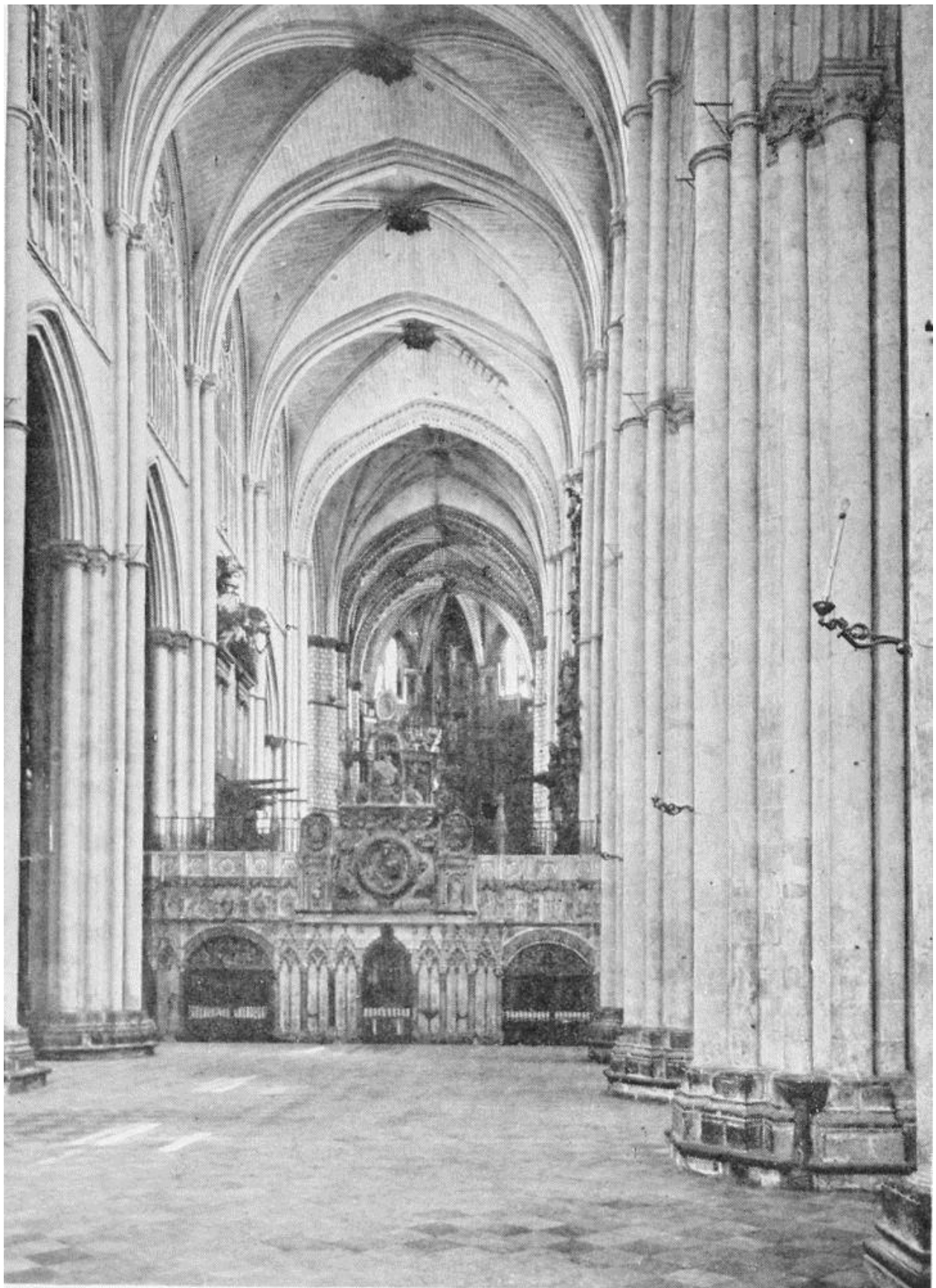
[back](#)



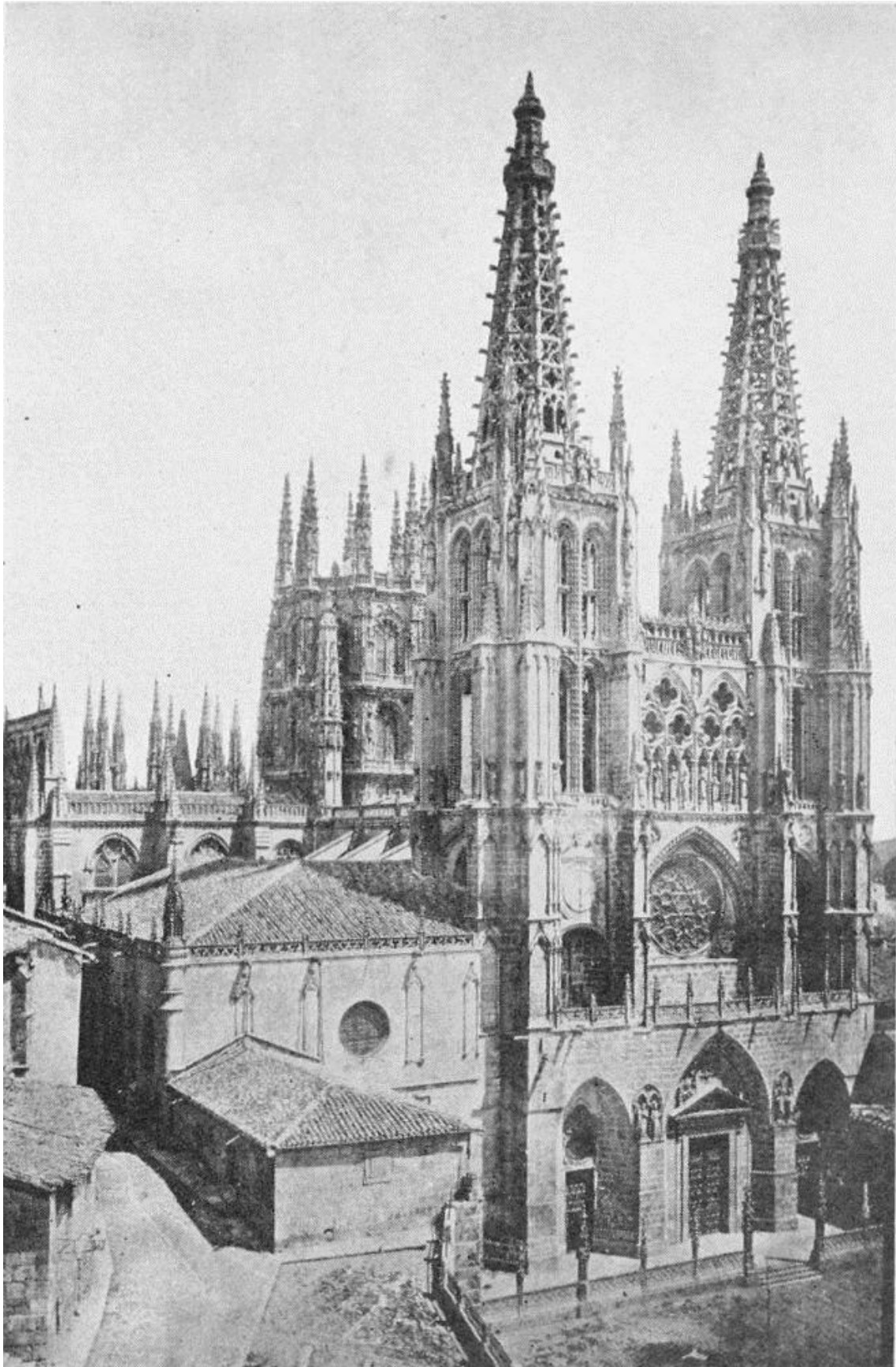
[back](#)



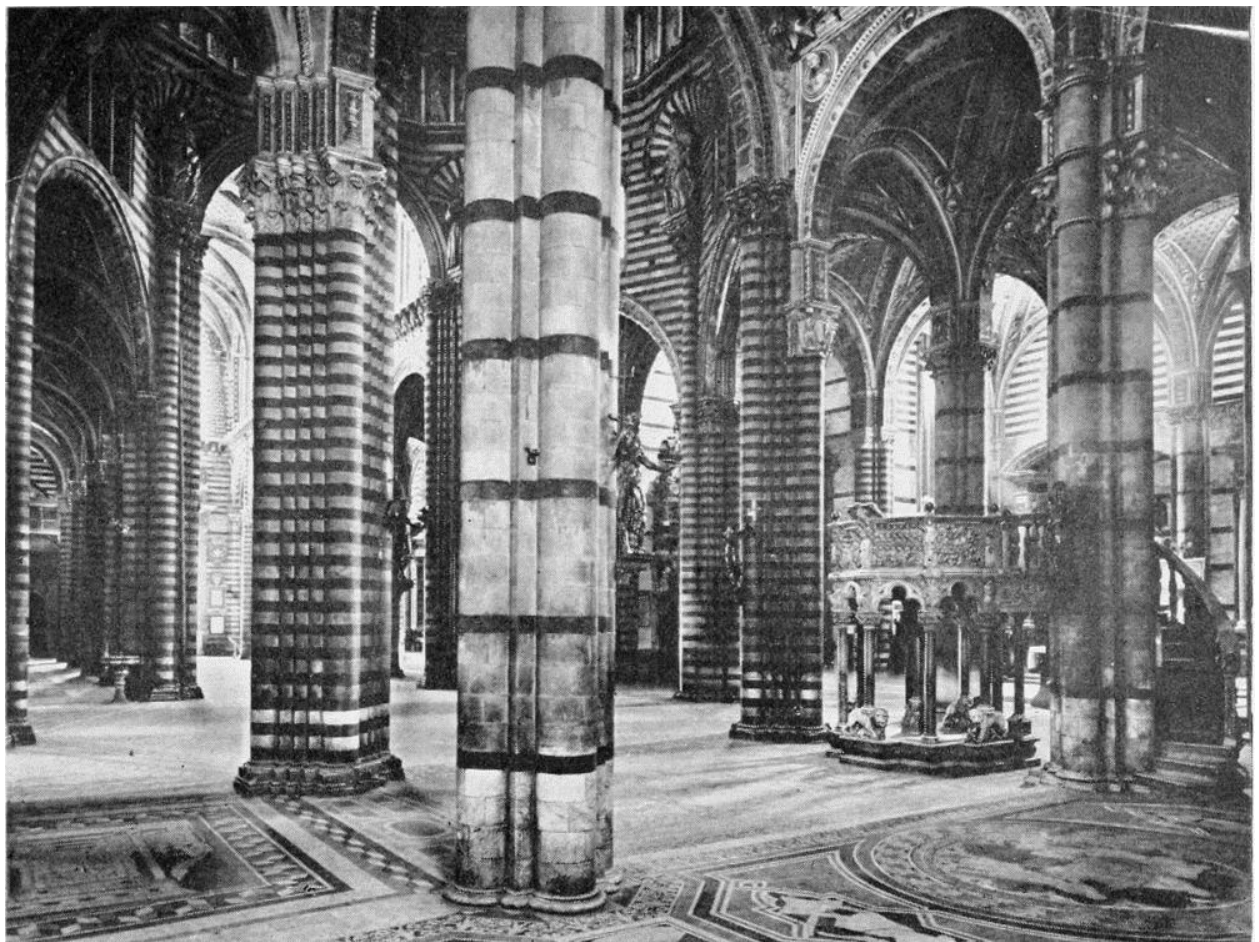
[back](#)



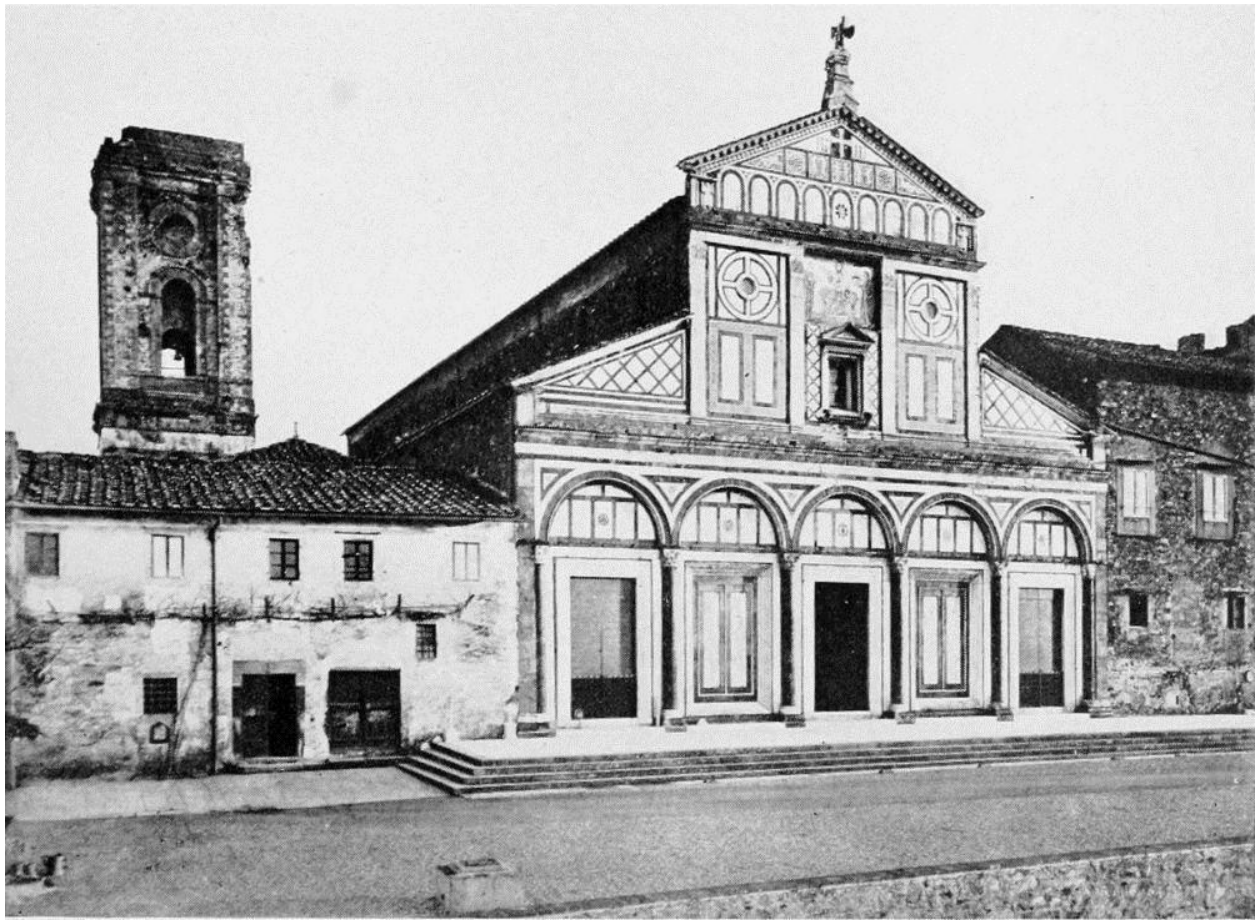
[back](#)



[back](#)



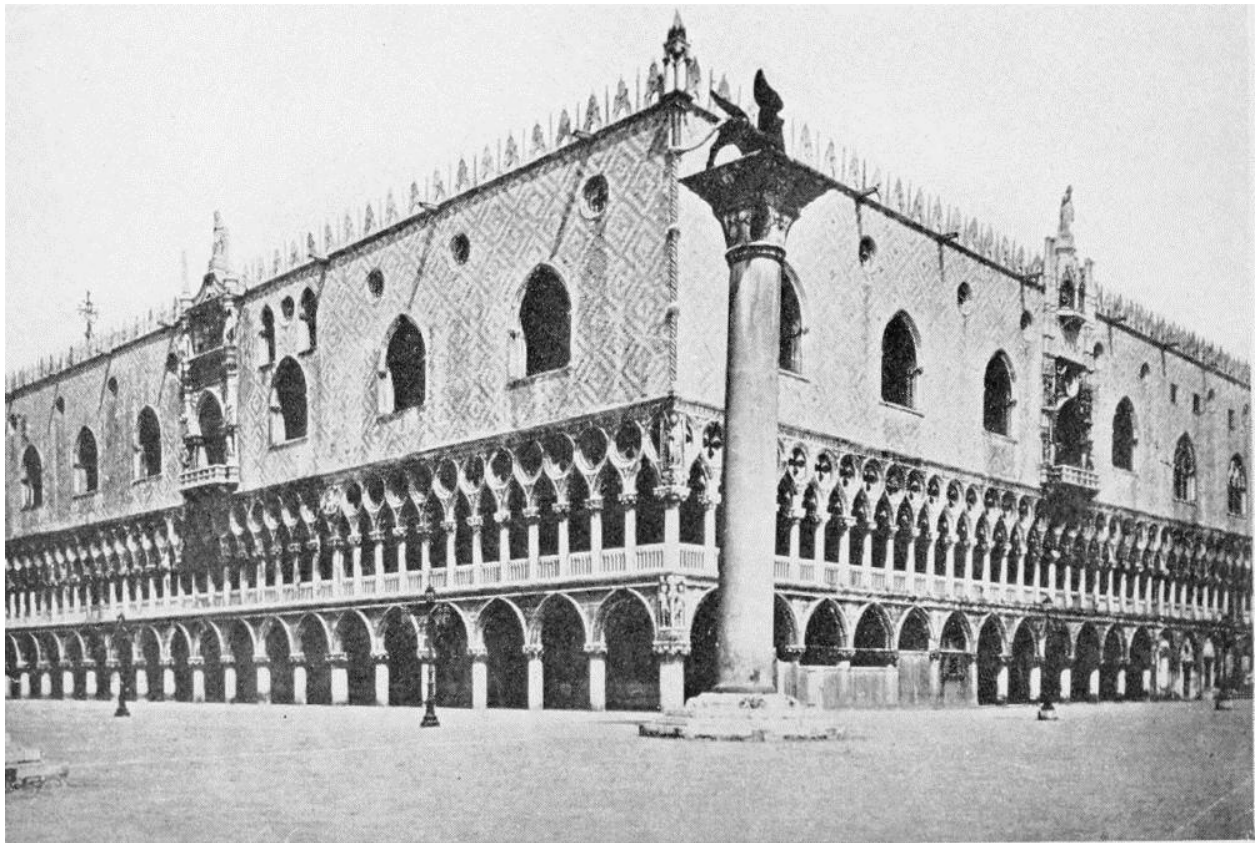
[back](#)



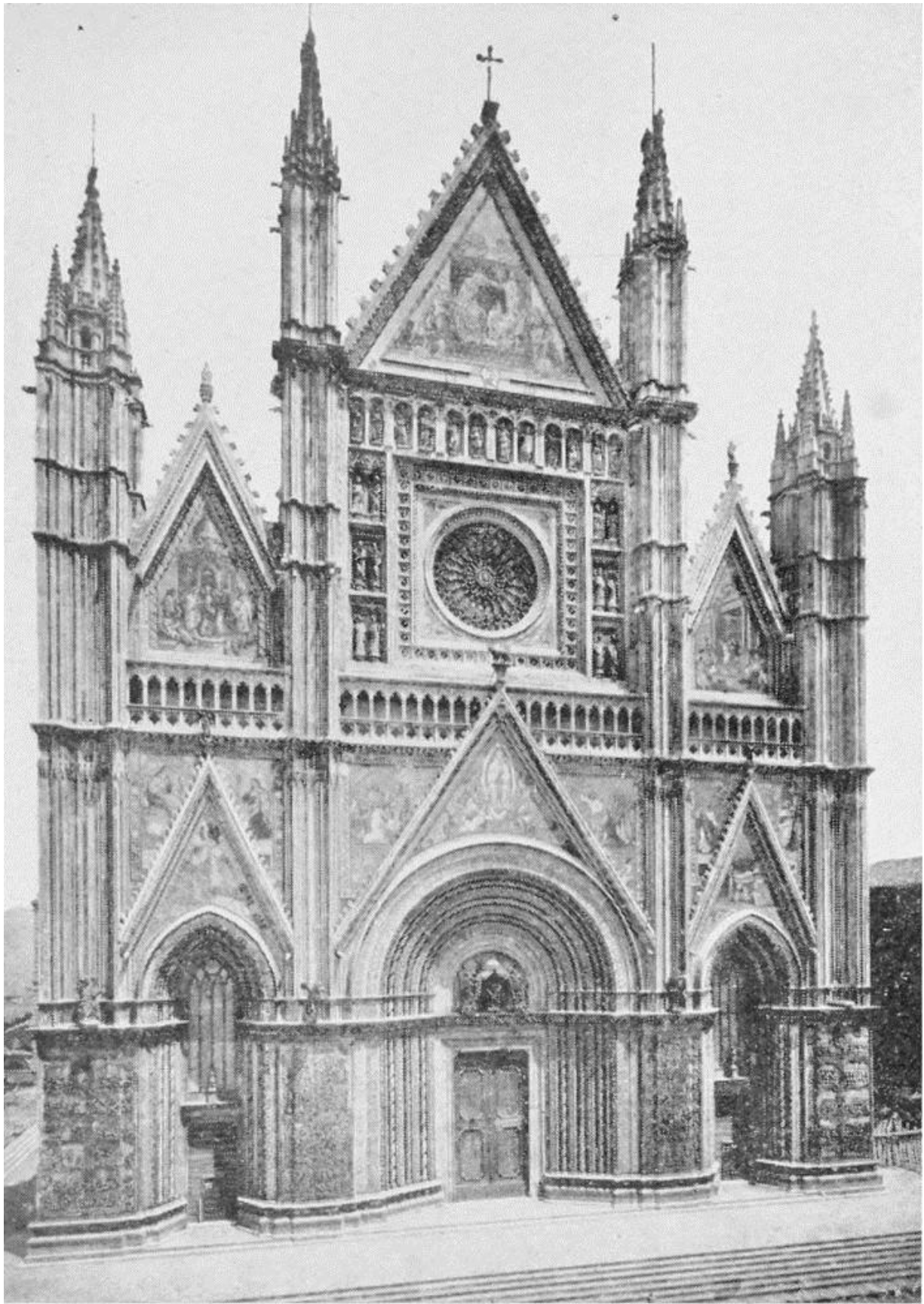
[back](#)



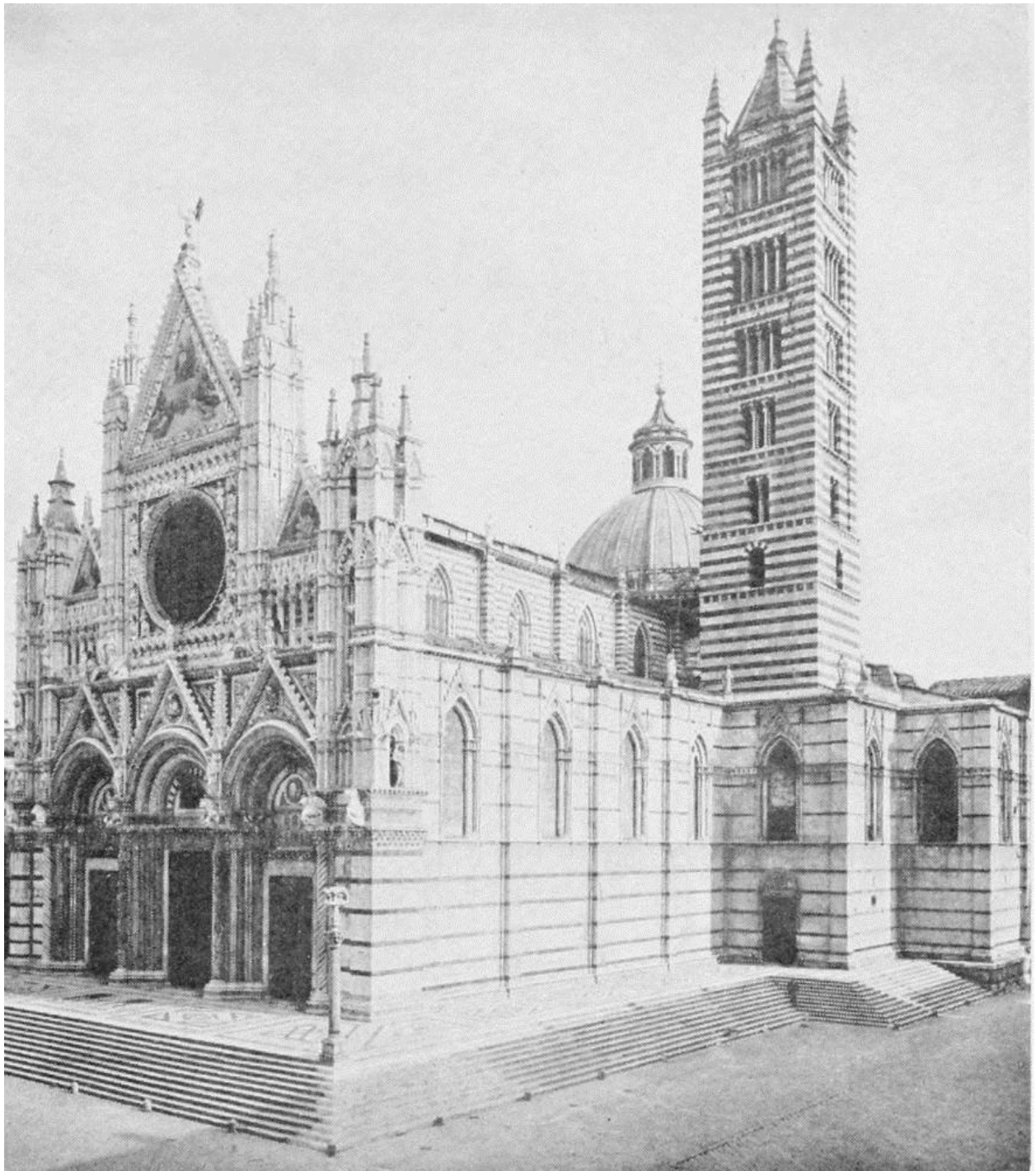
[back](#)



[back](#)



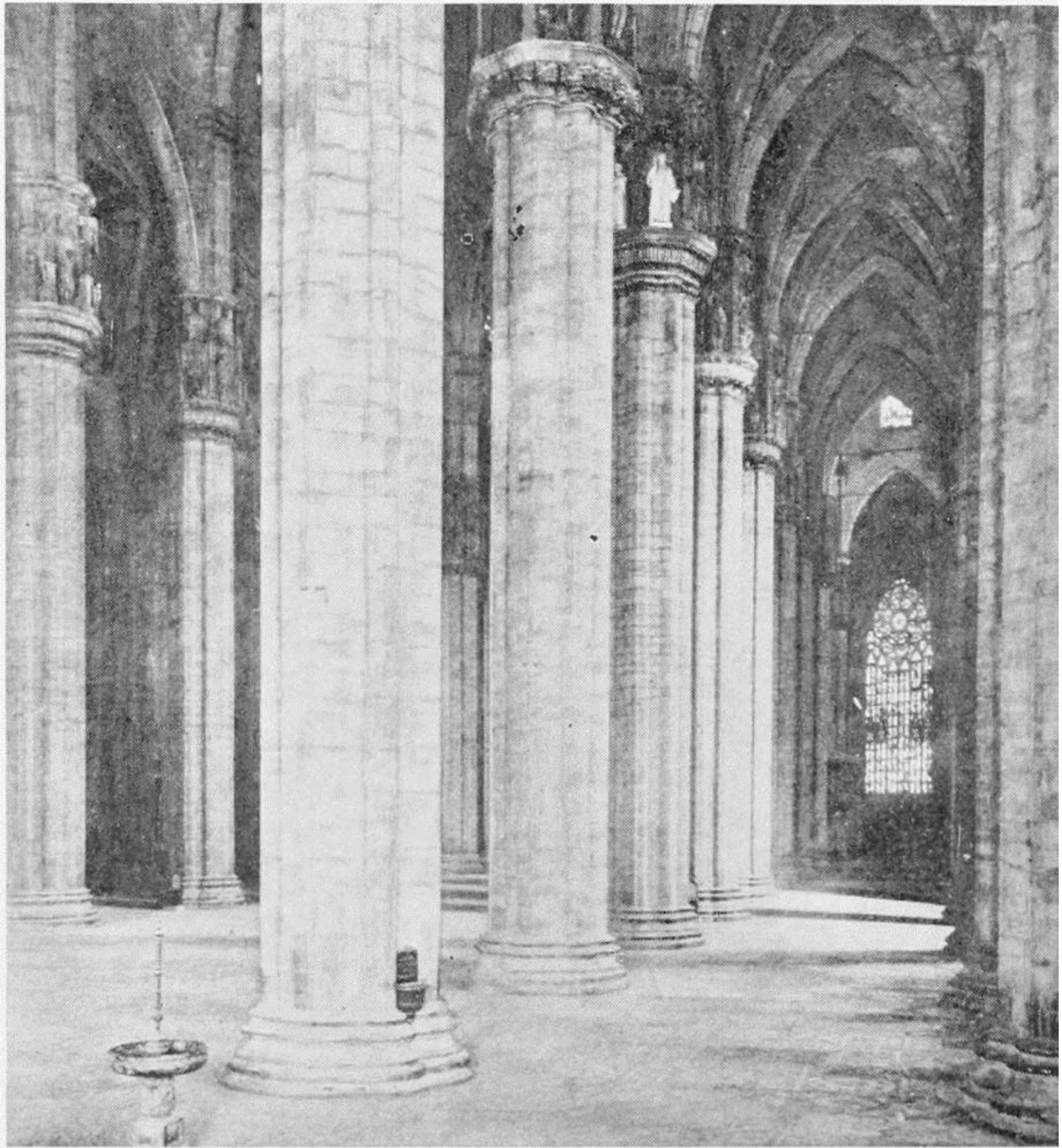
[back](#)



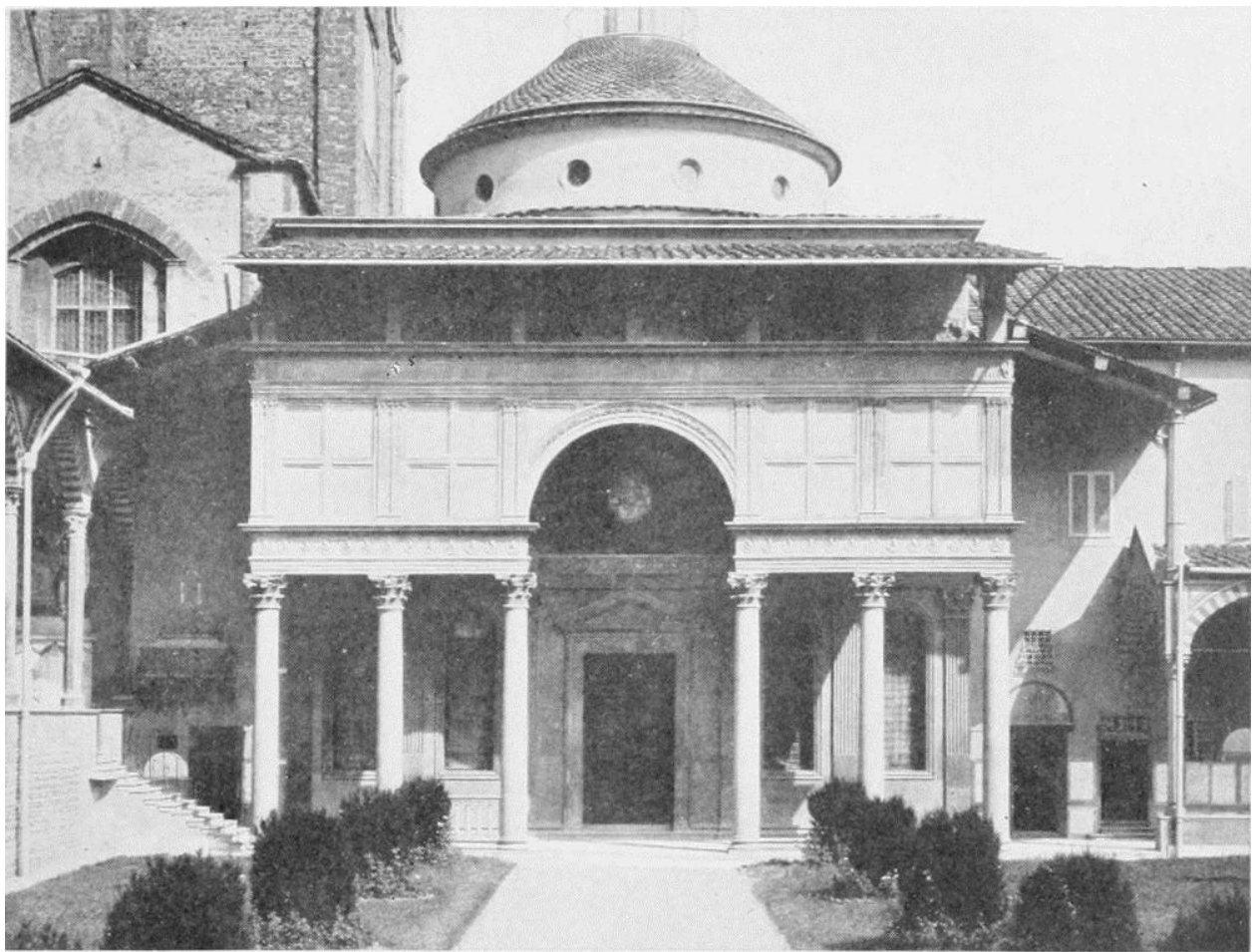
[back](#)



[back](#)



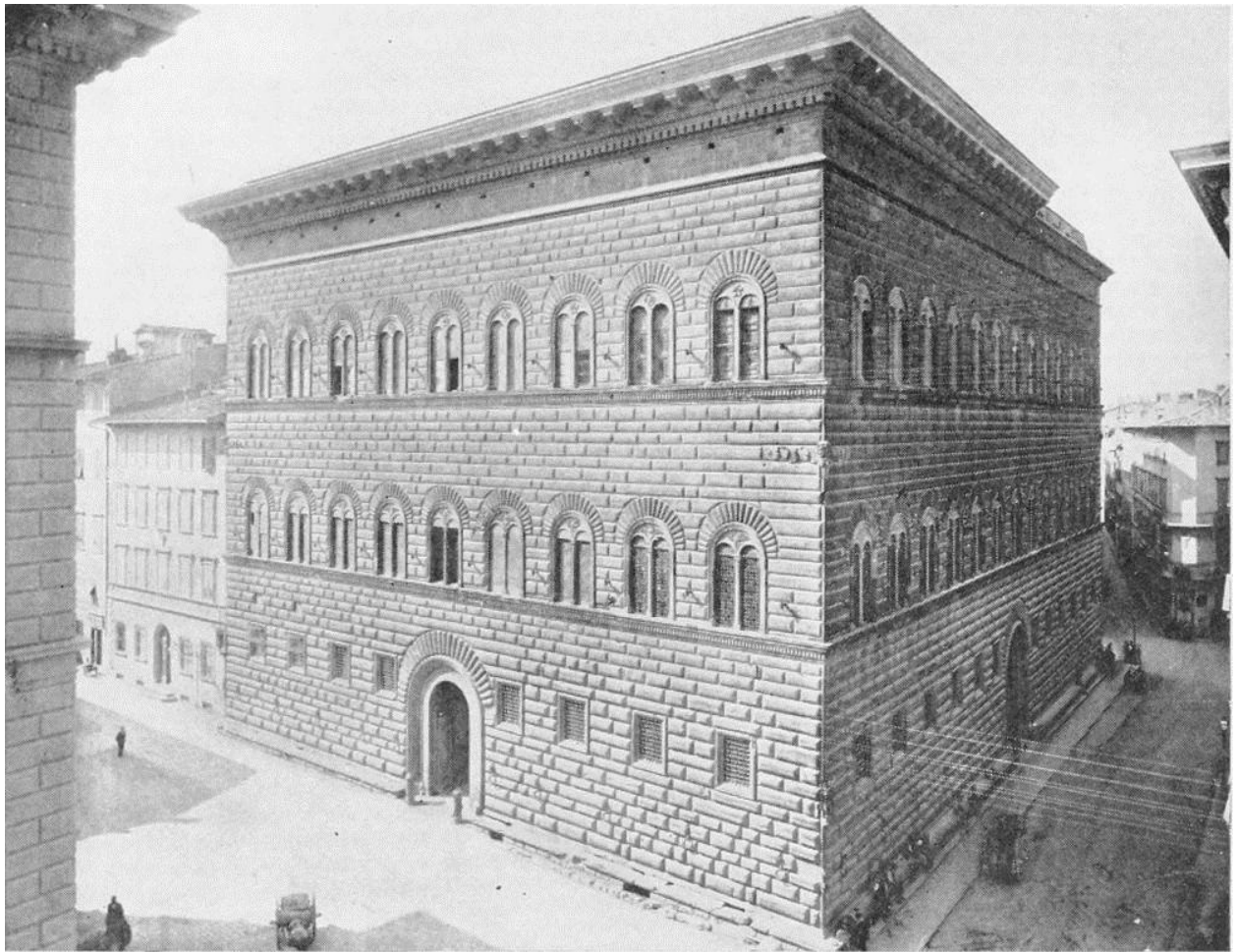
[back](#)



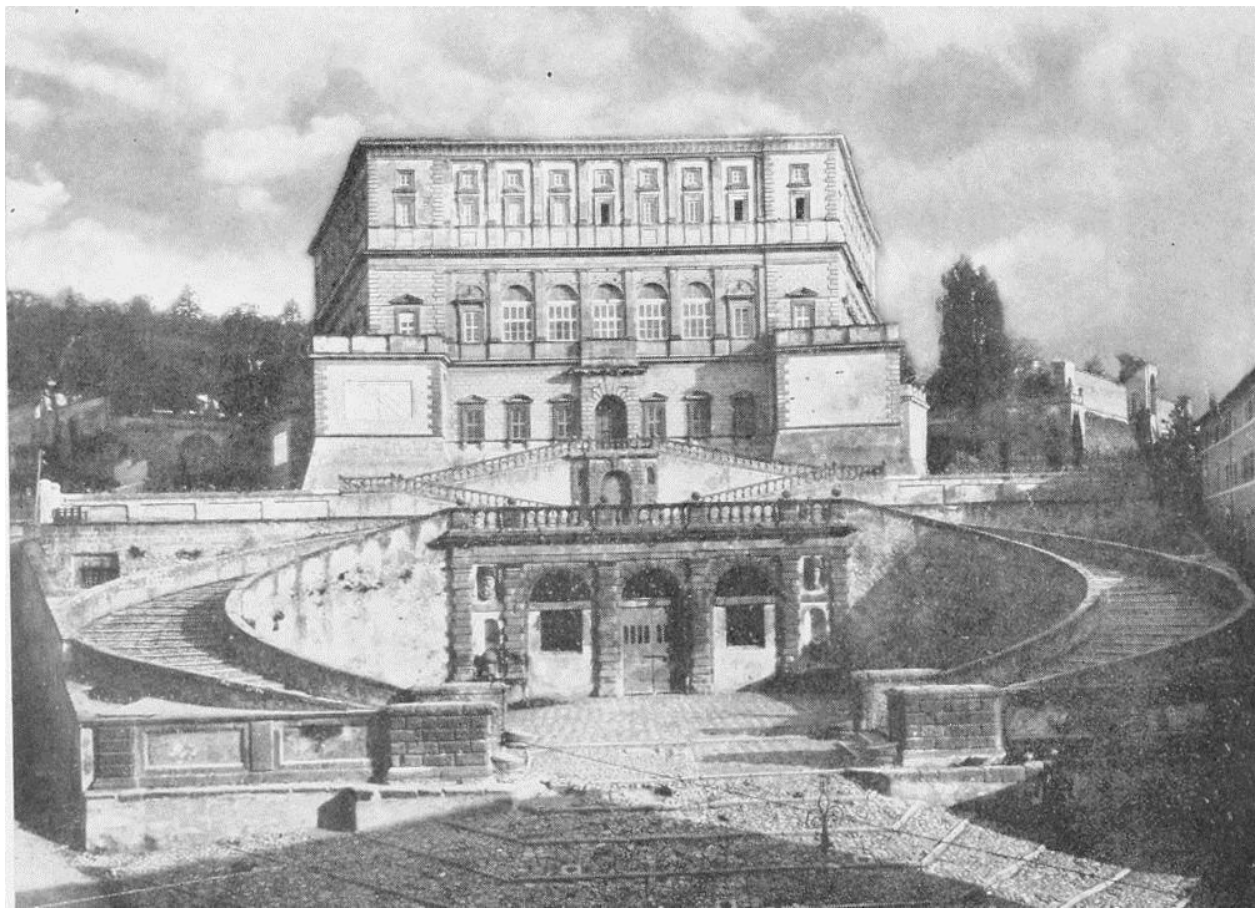
[back](#)



[back](#)



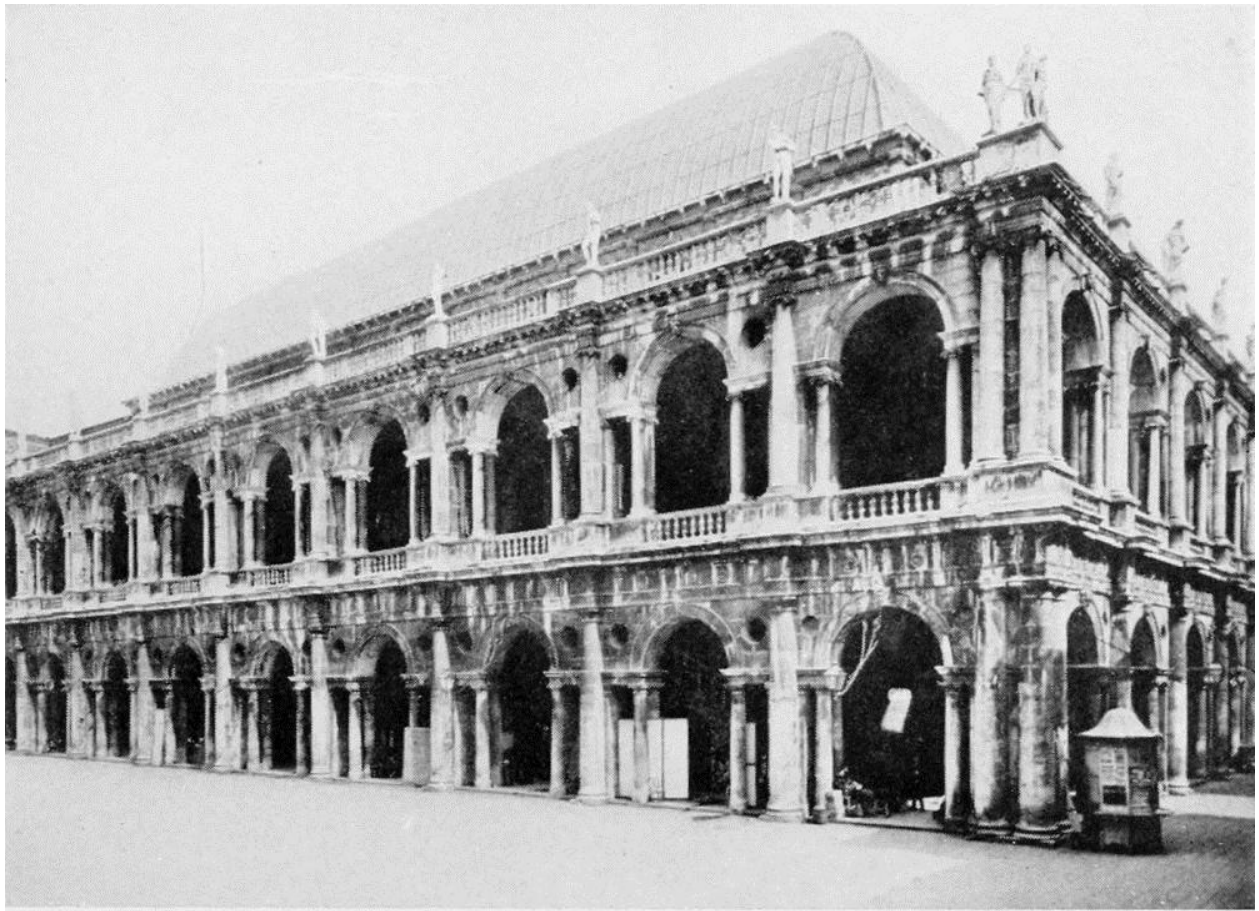
[back](#)



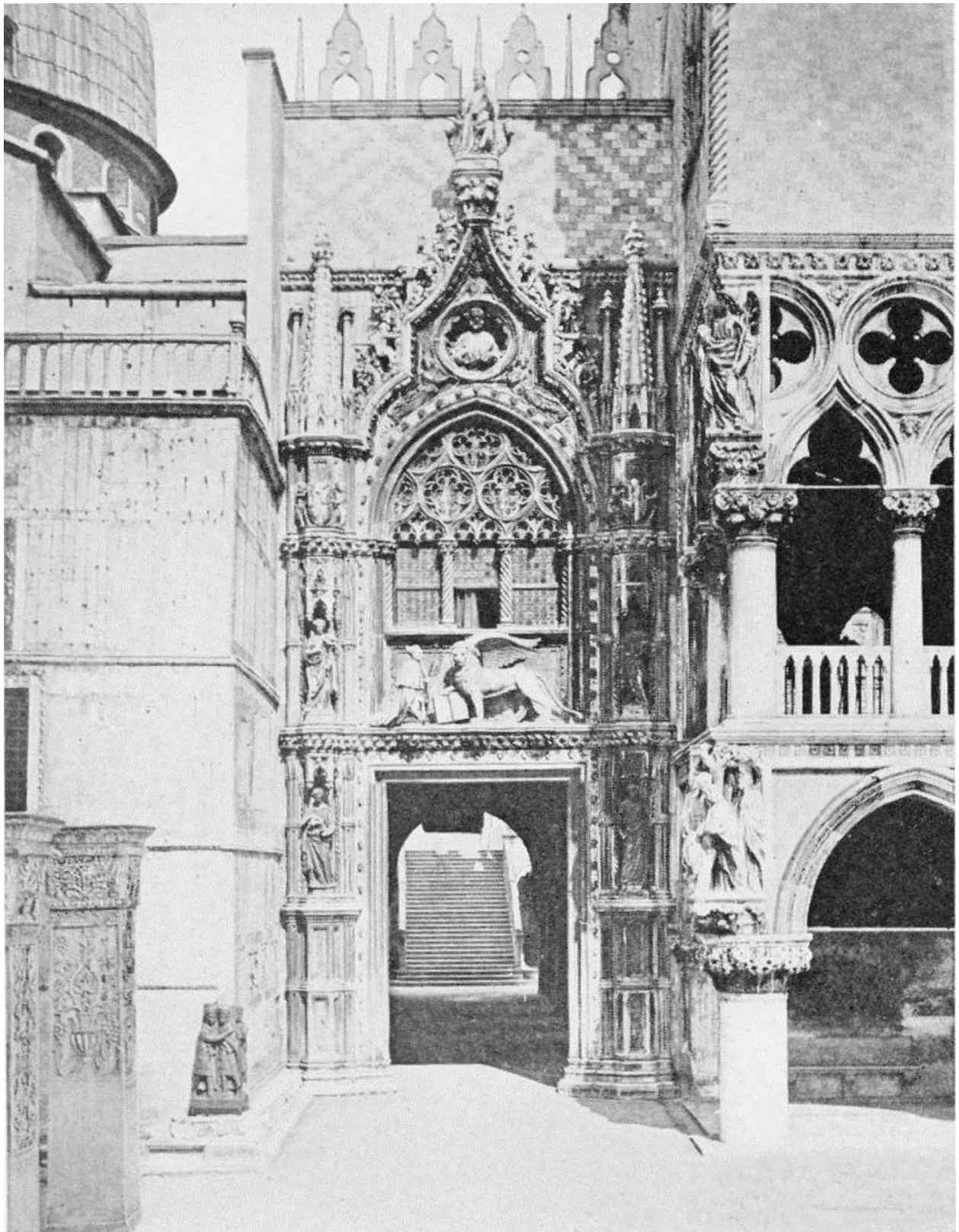
[back](#)



[back](#)



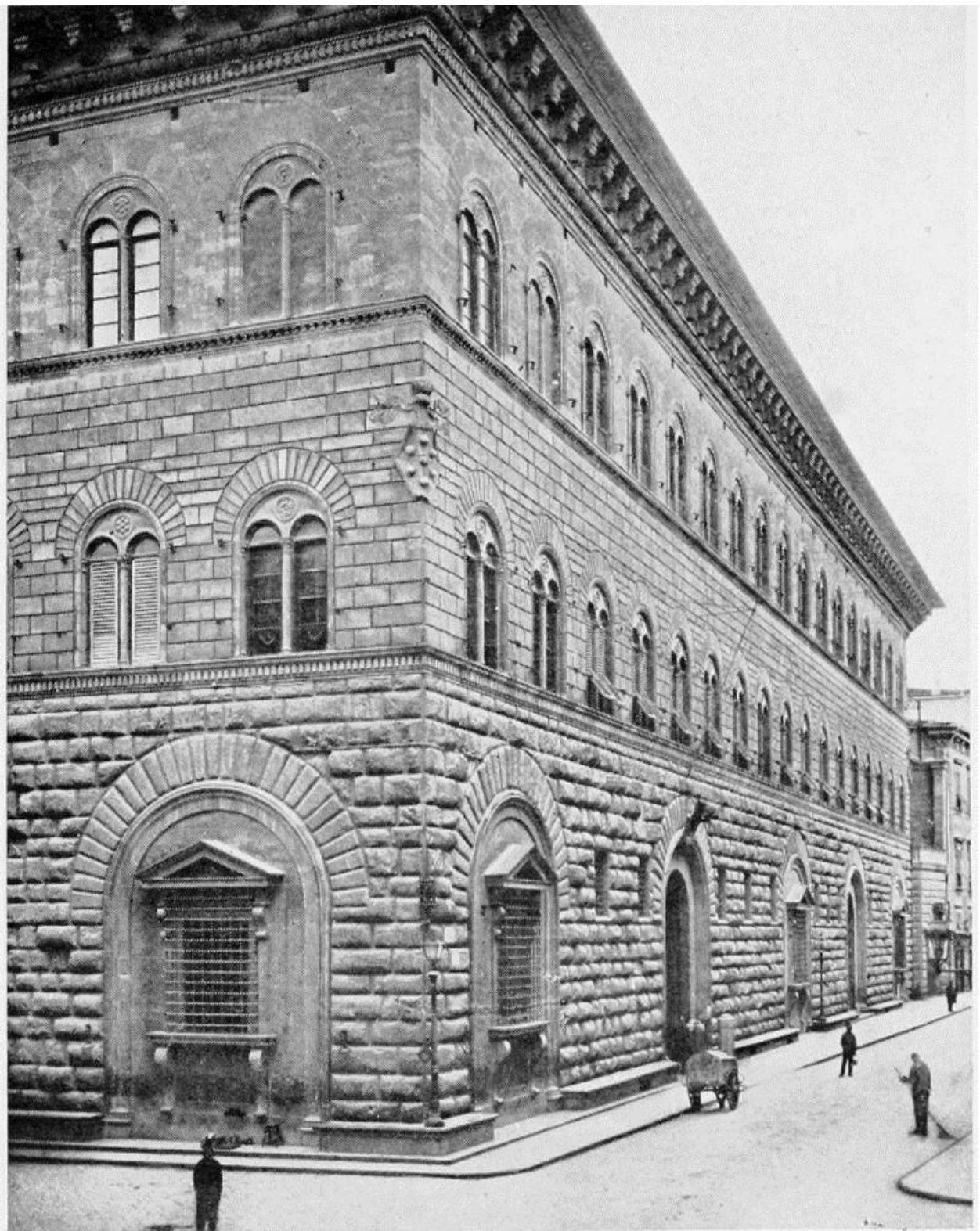
[back](#)



[back](#)



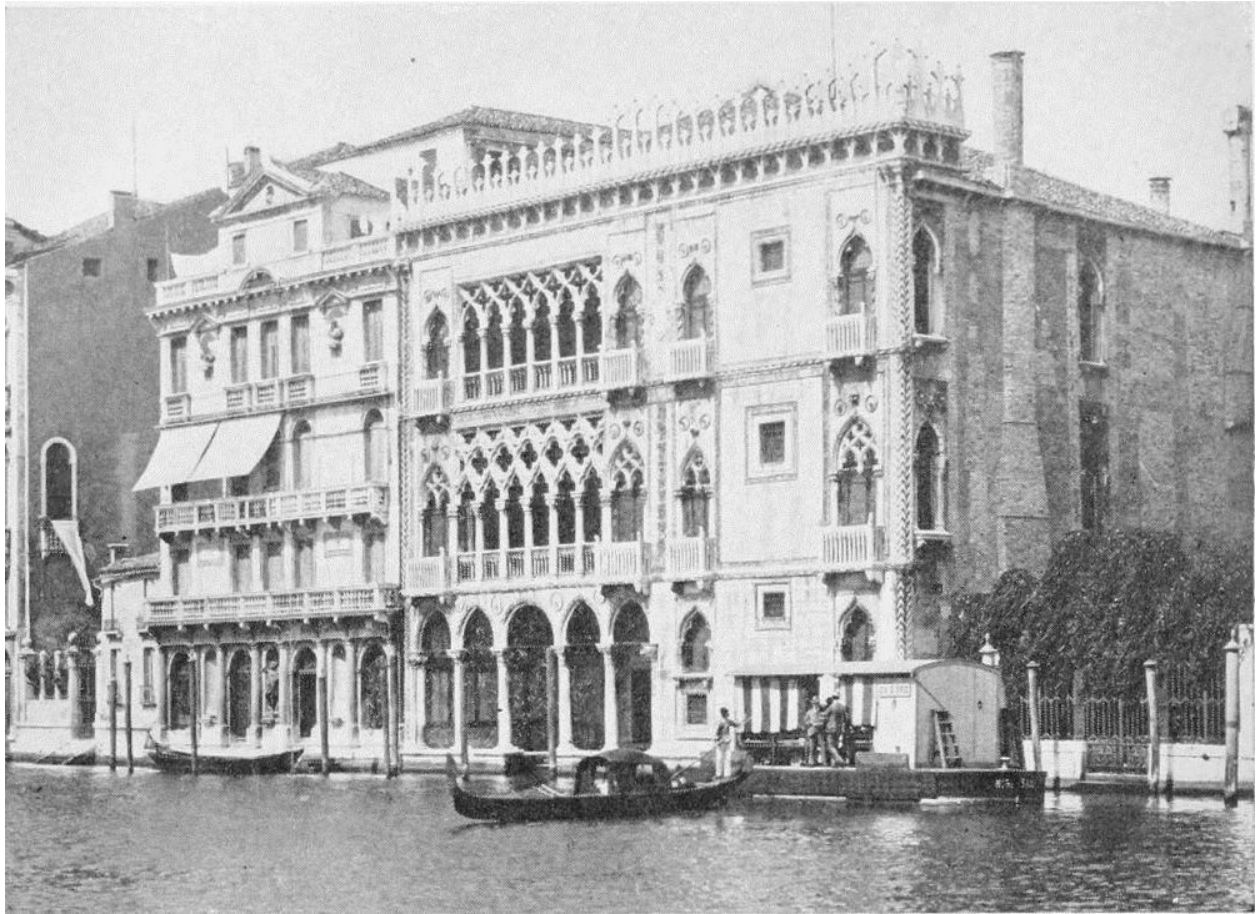
[back](#)



[back](#)



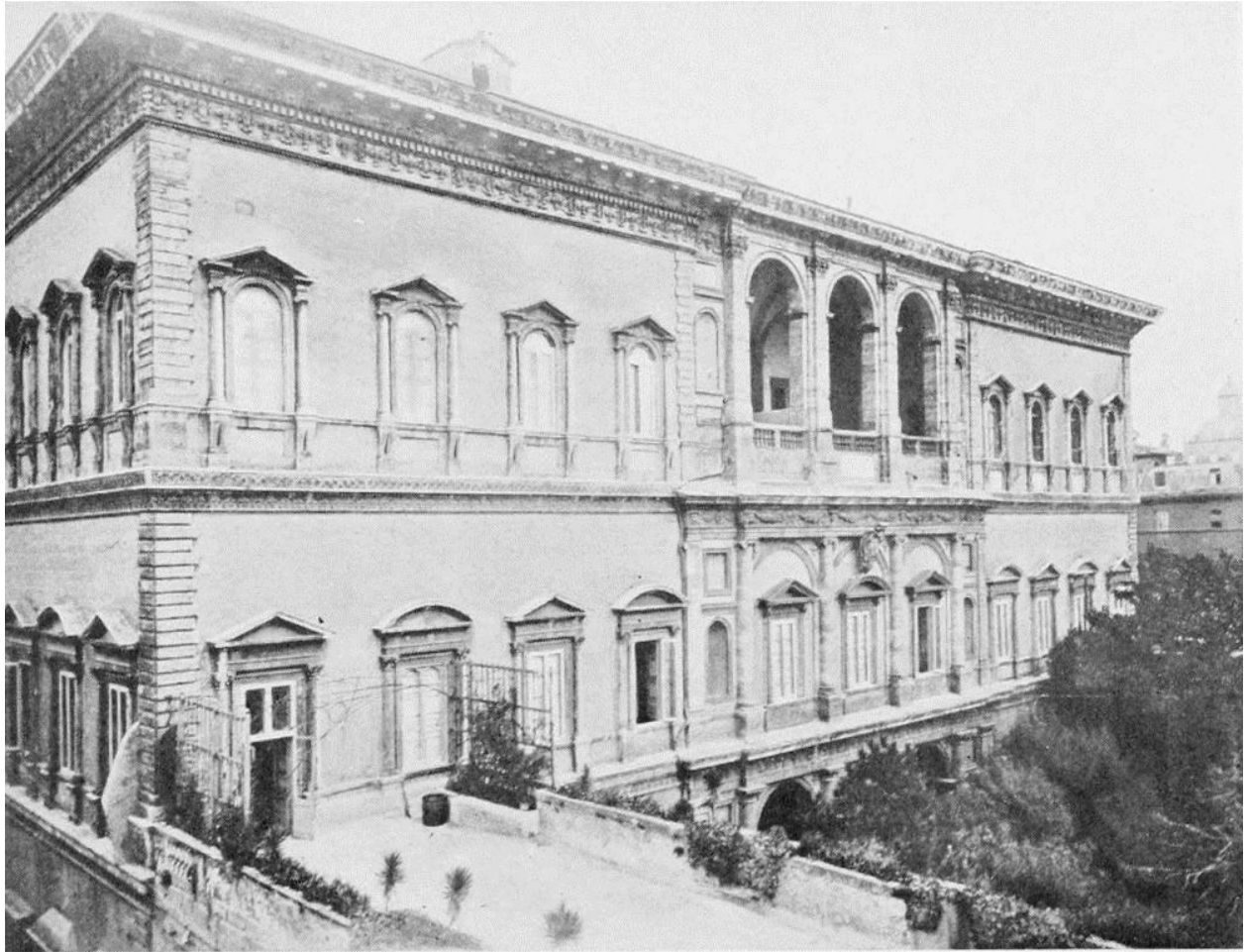
[back](#)



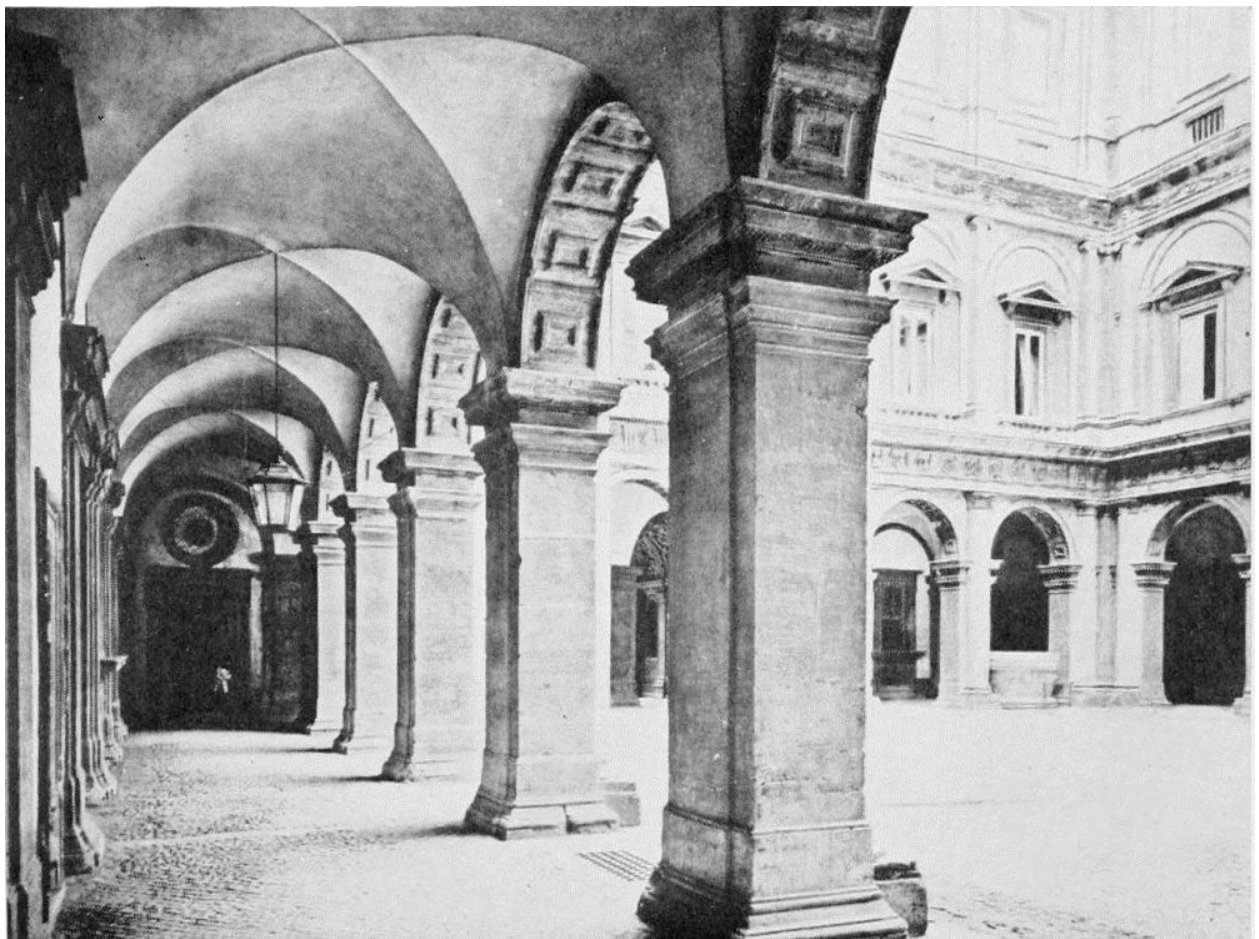
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



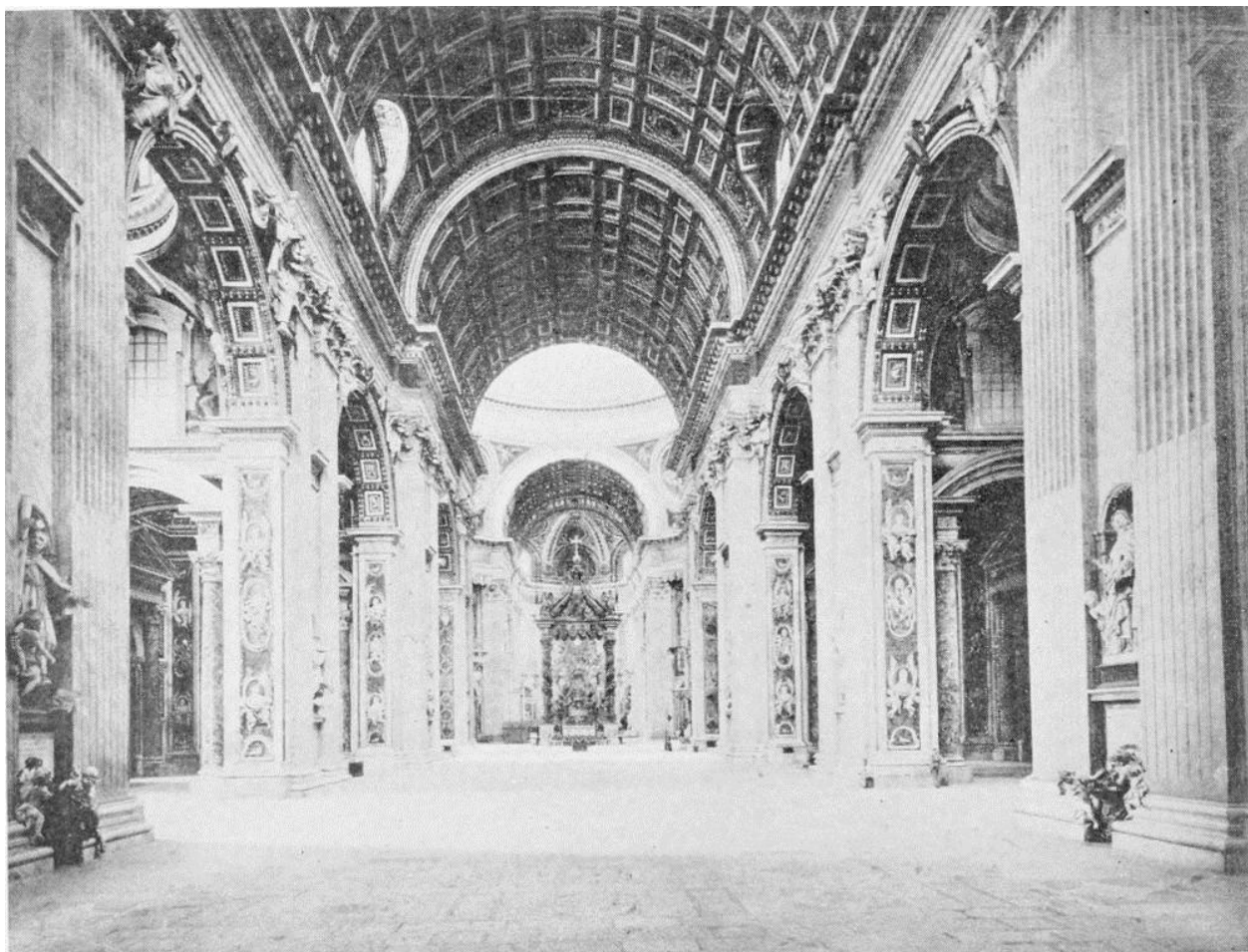
[back](#)



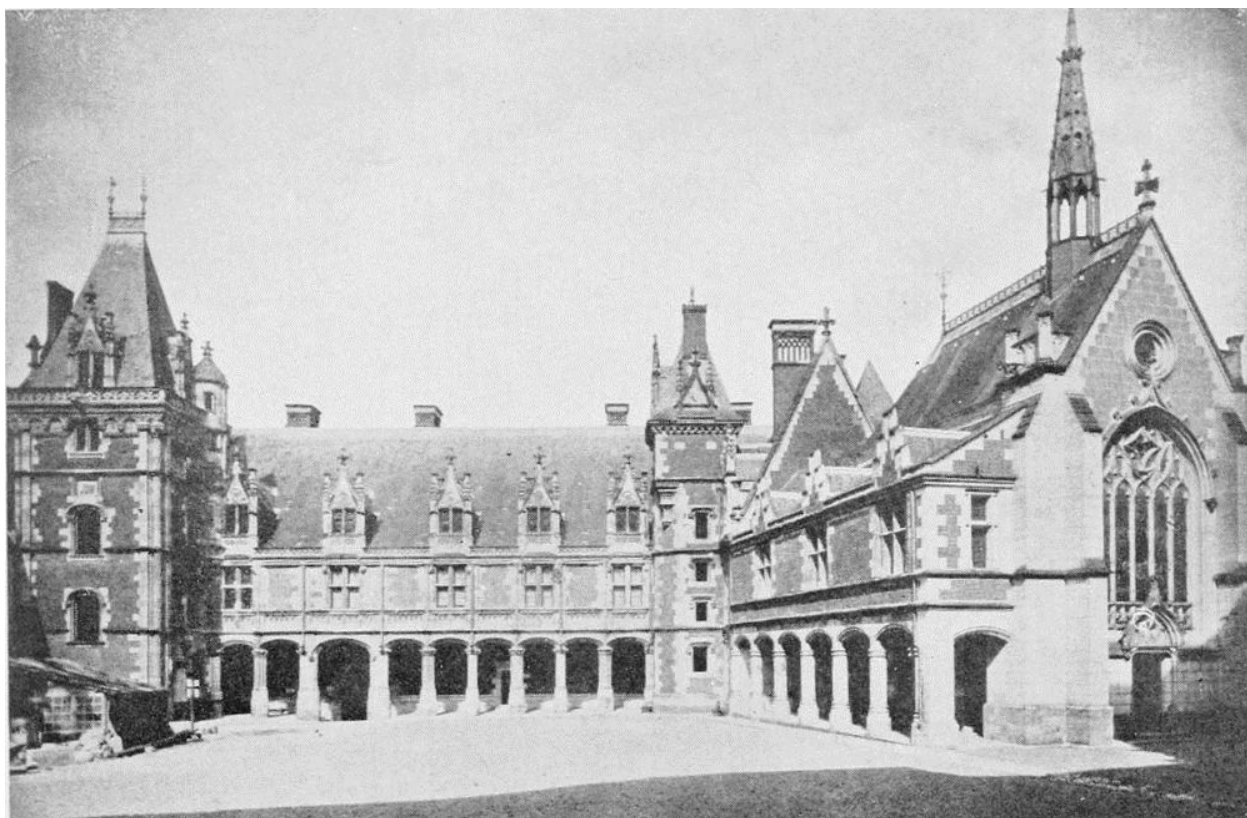
[back](#)



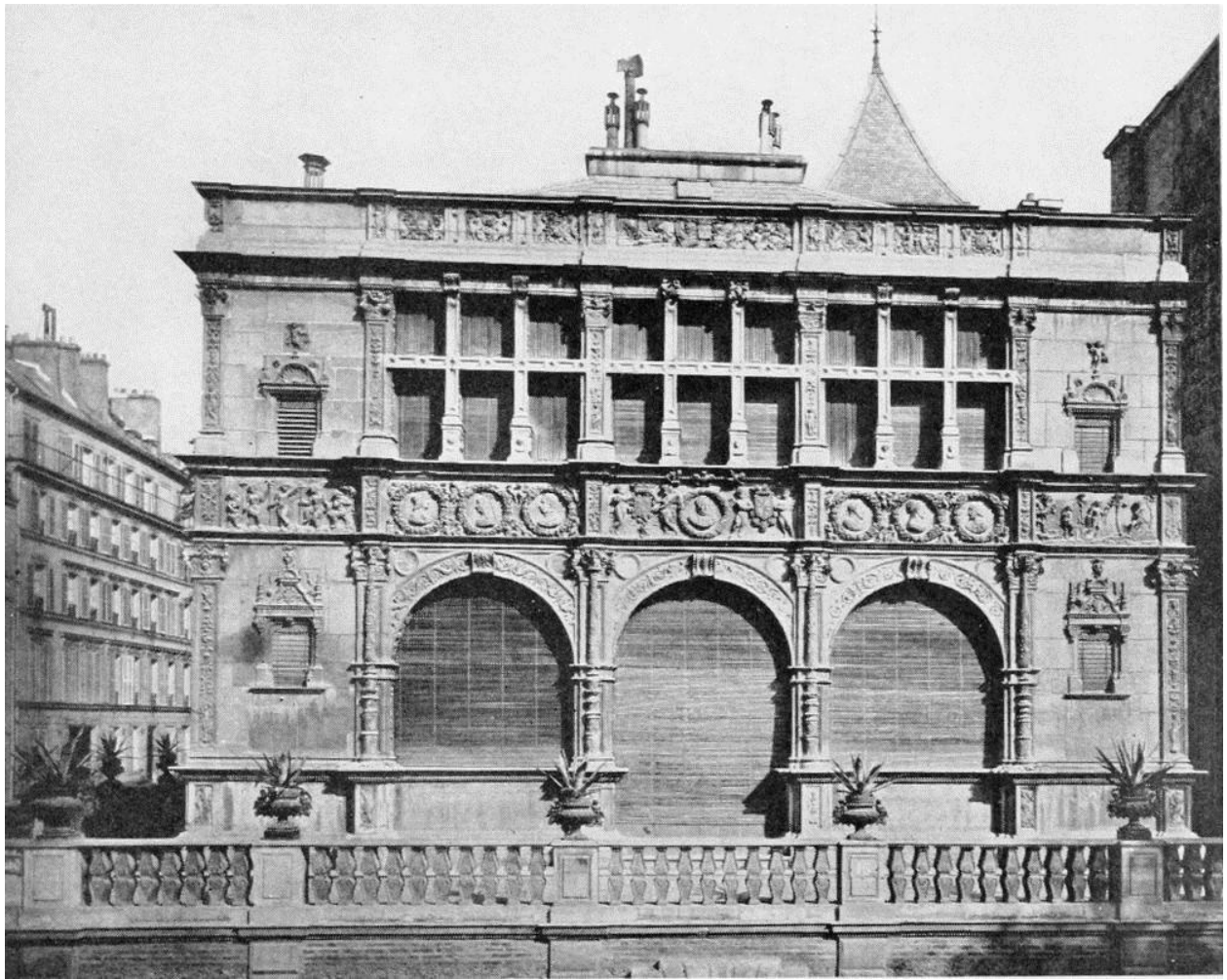
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



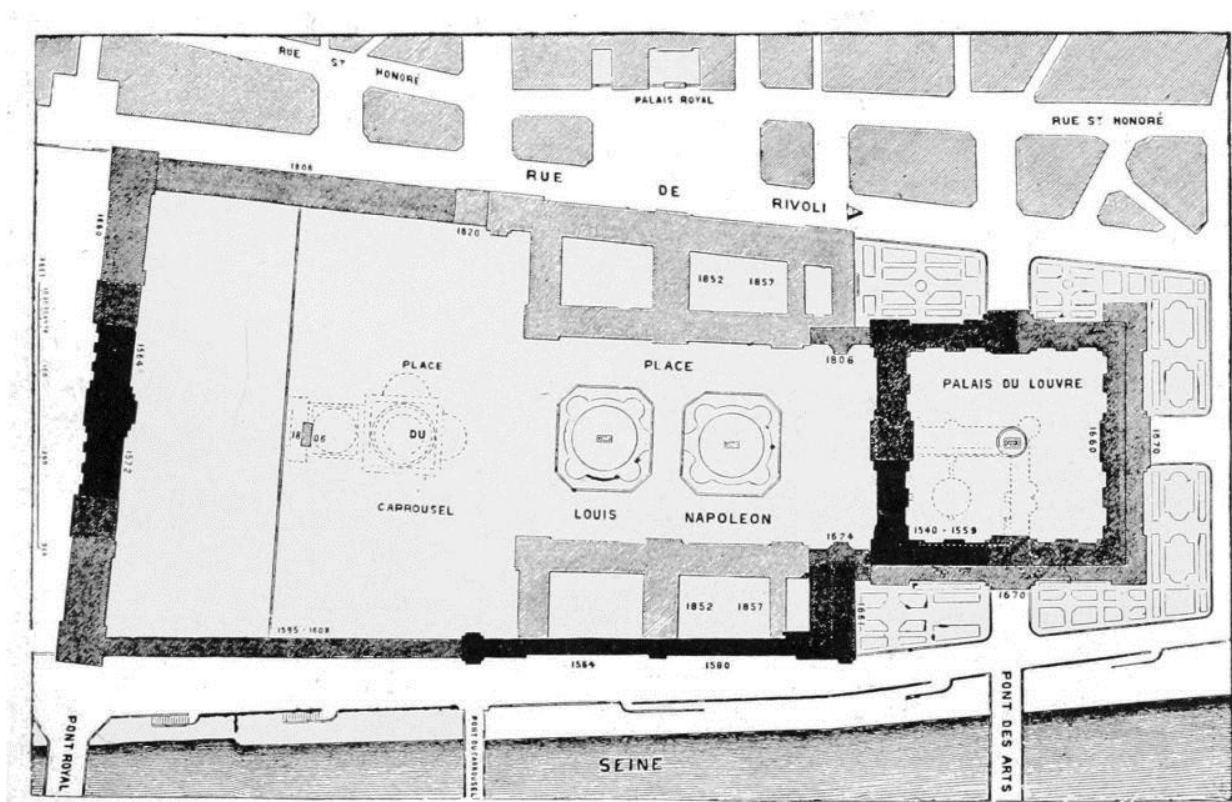
[back](#)



[back](#)



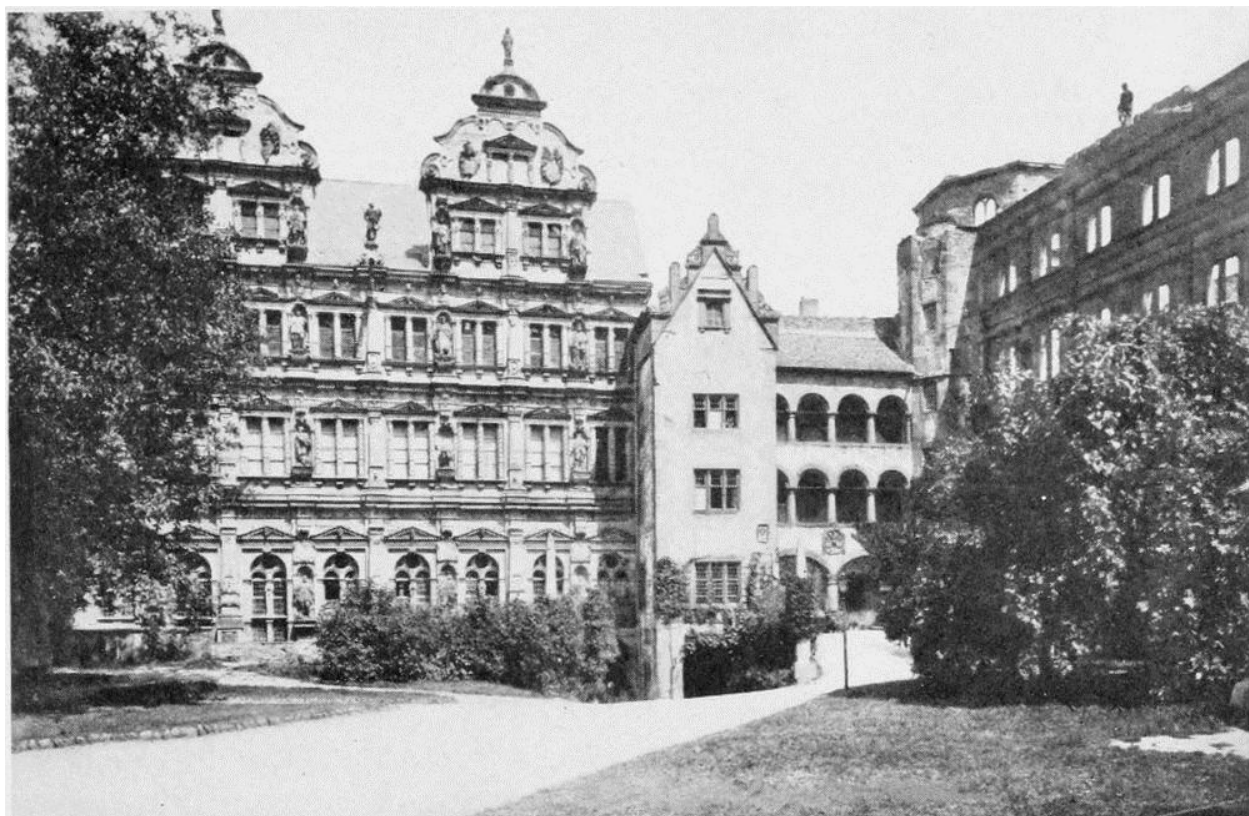
[back](#)



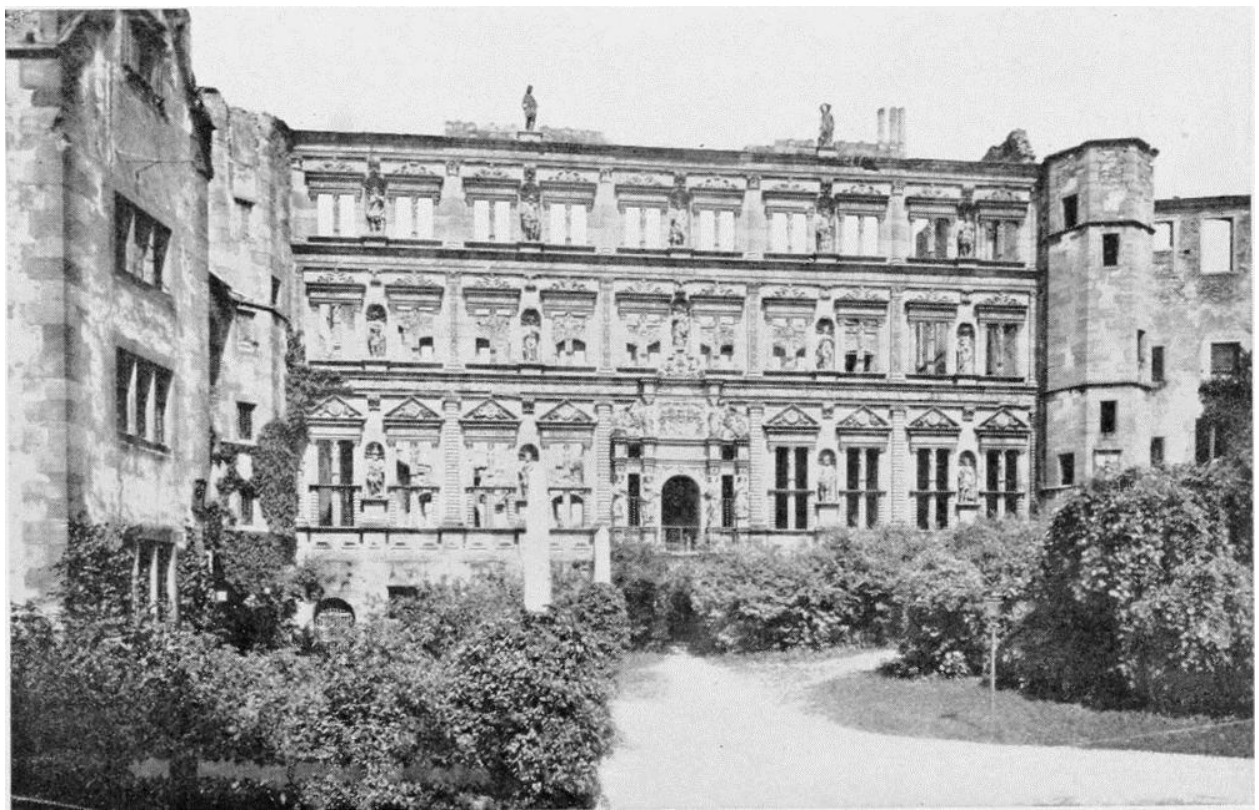
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



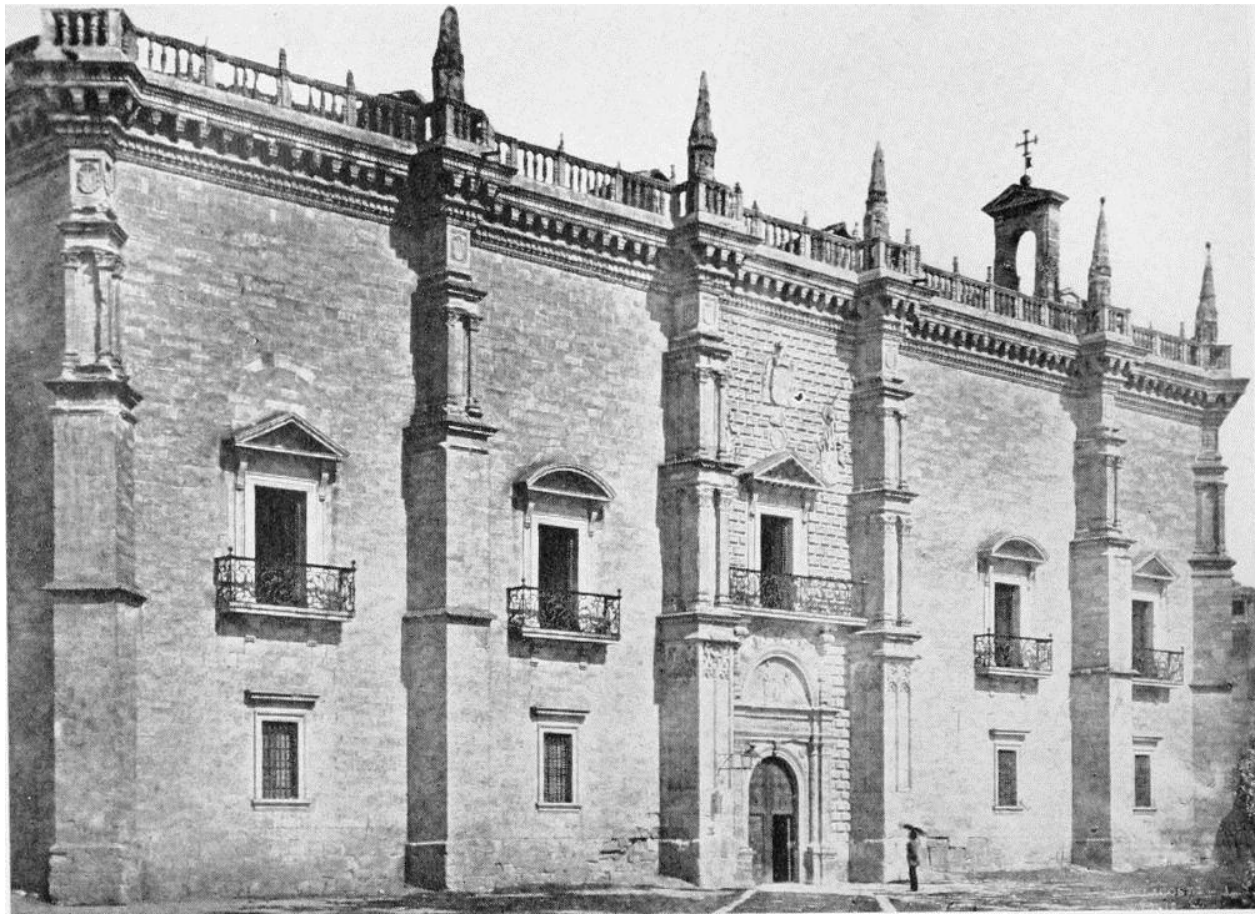
[back](#)



[back](#)



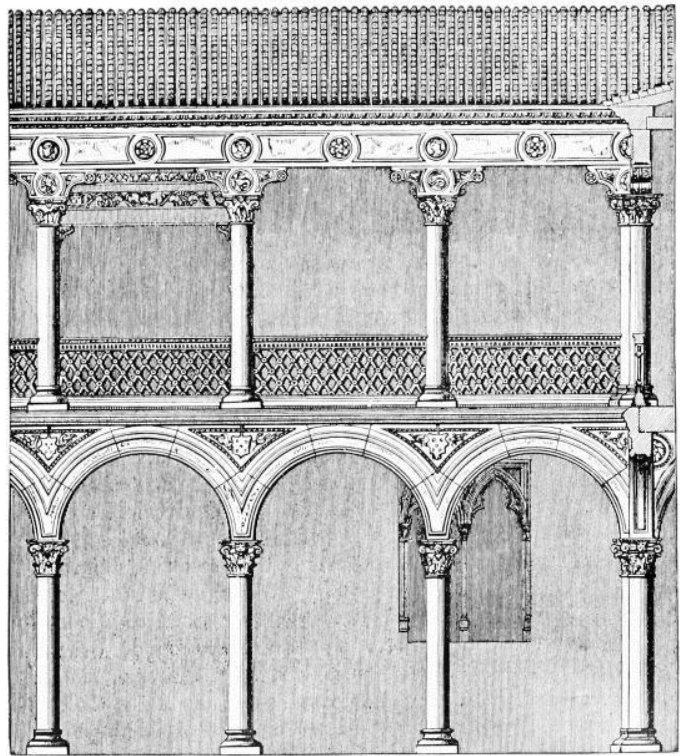
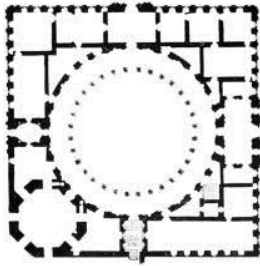
[back](#)



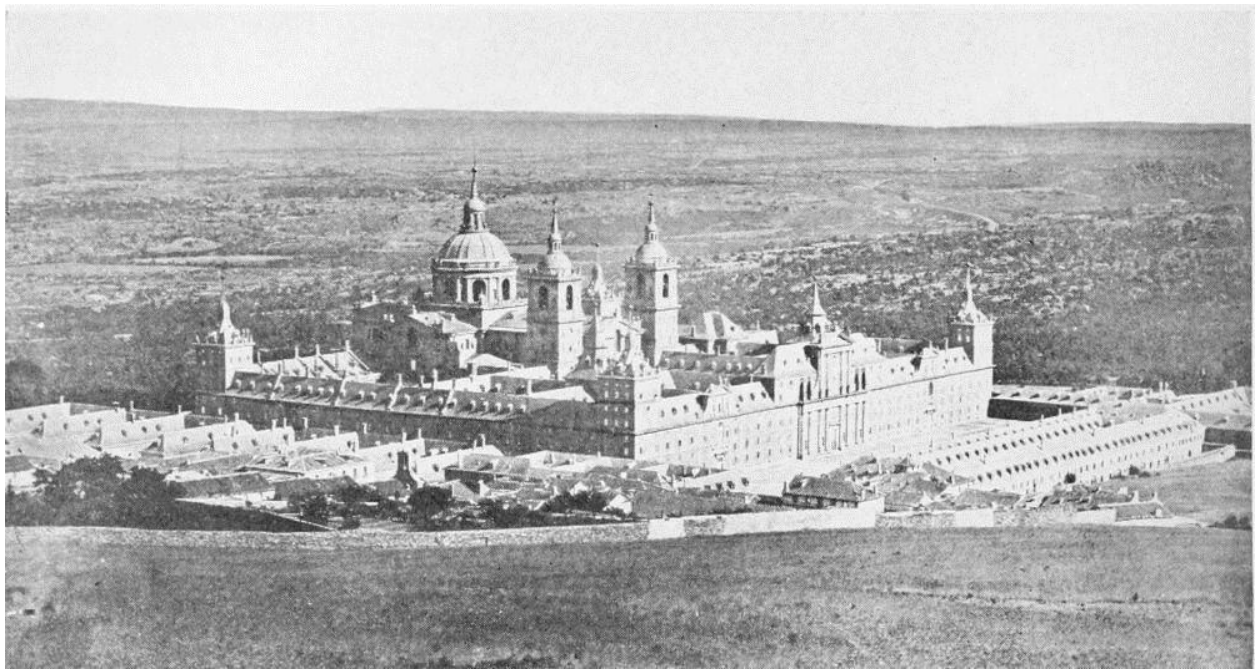
[back](#)



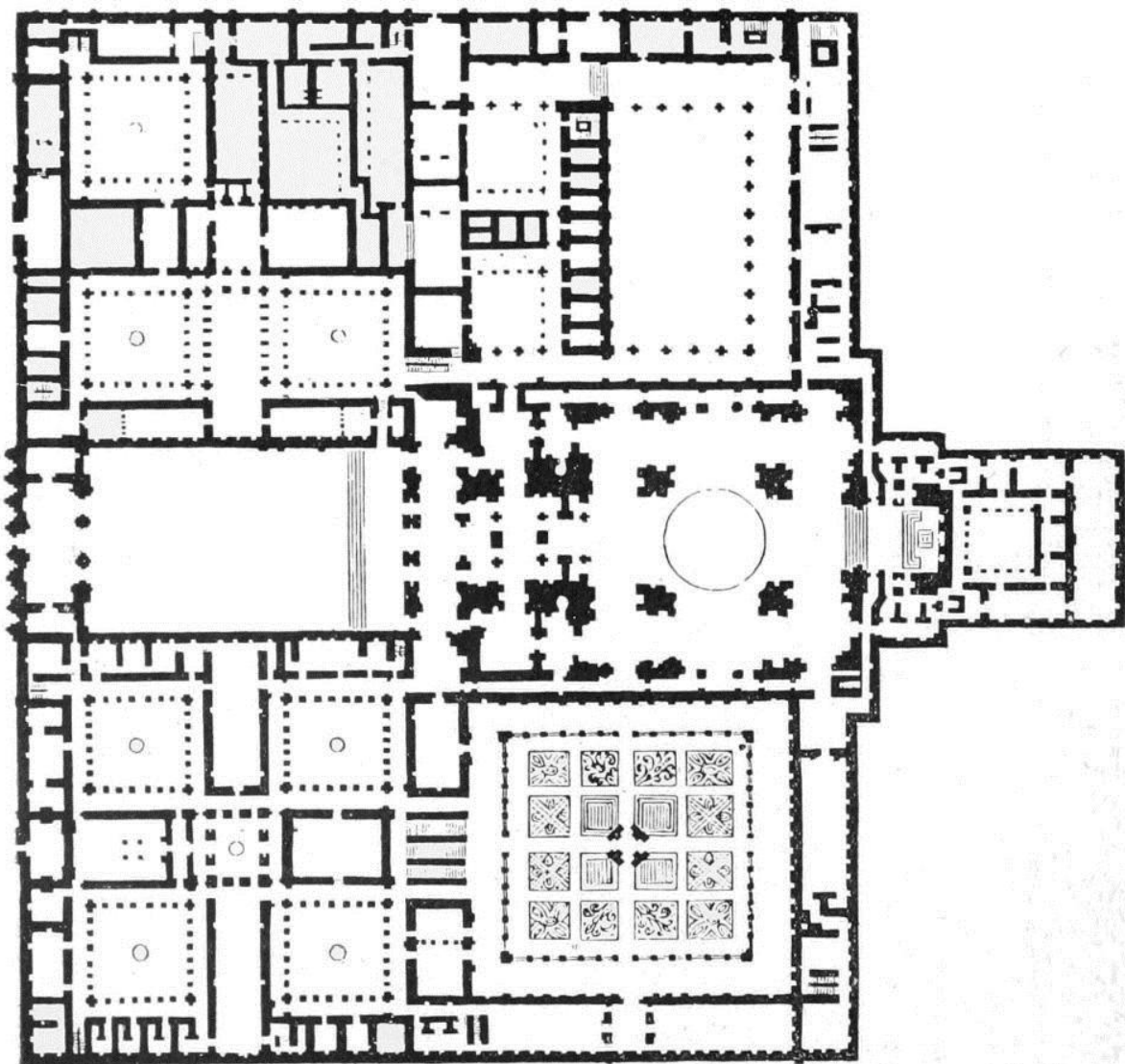
[back](#)



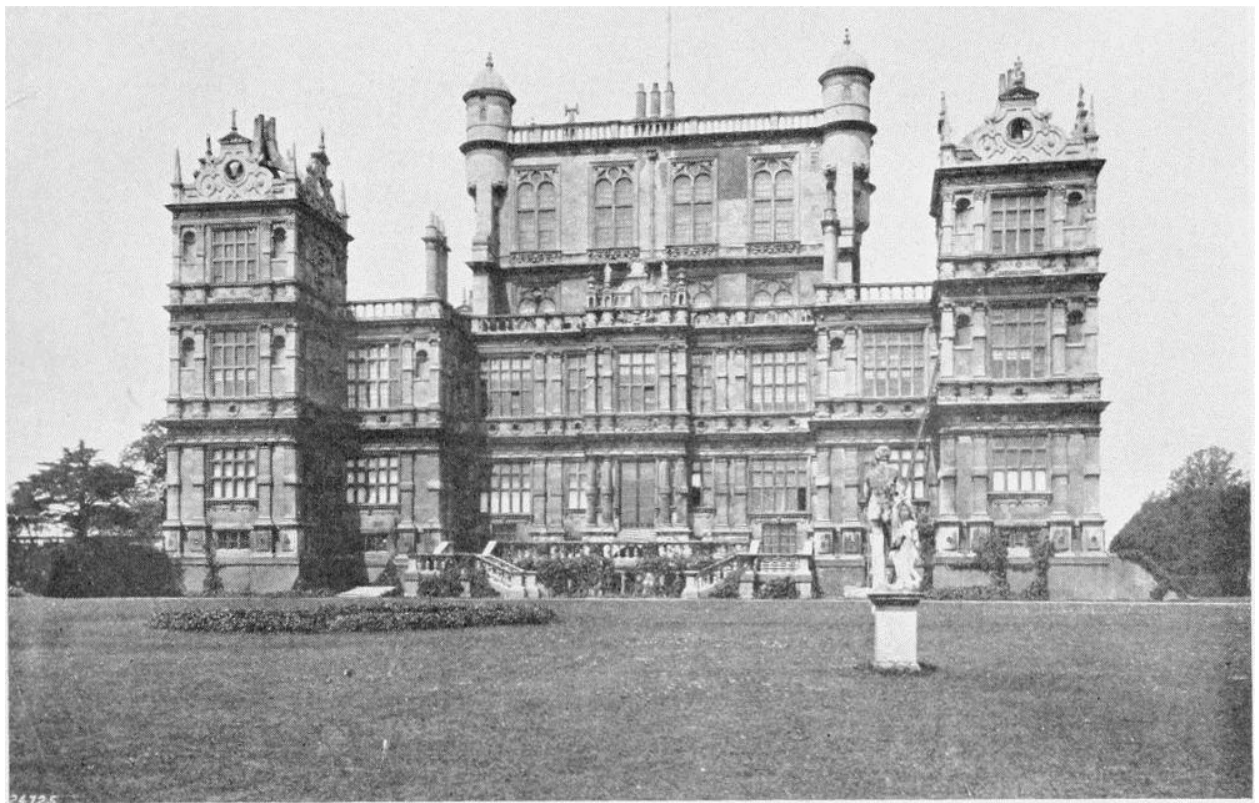
[back](#)



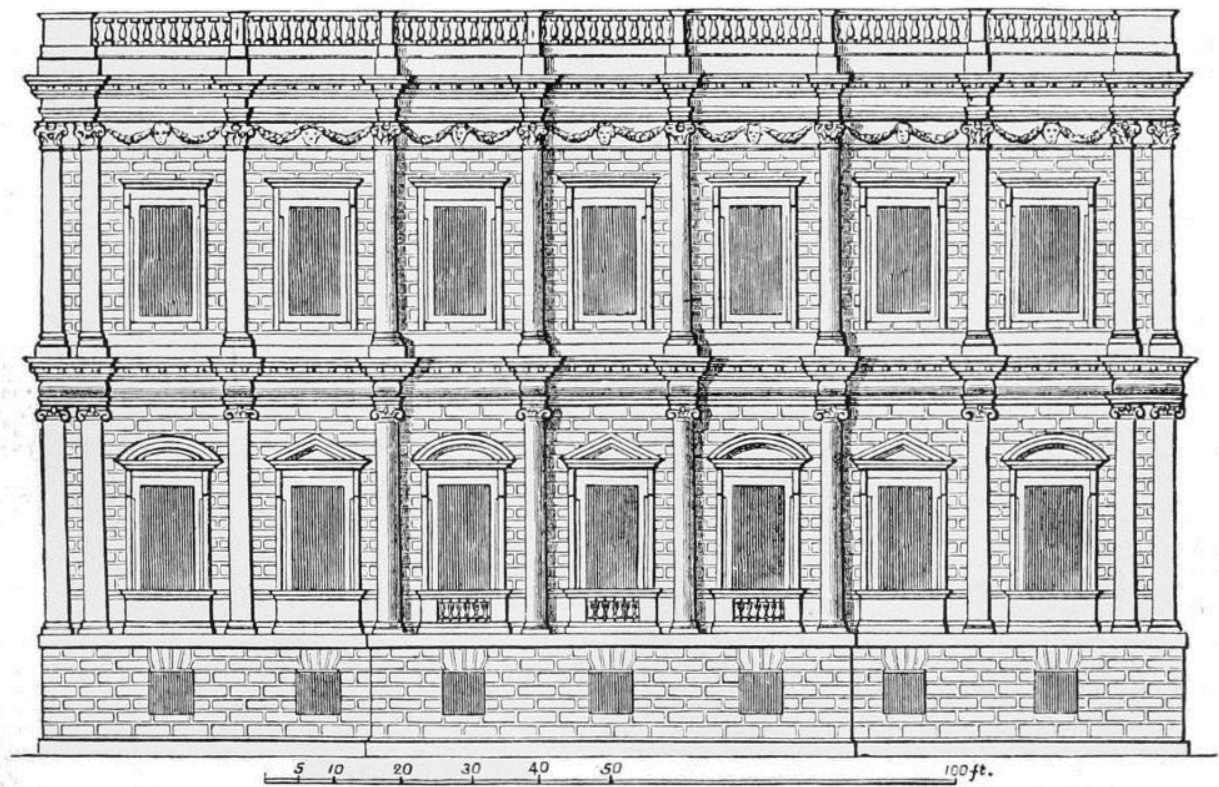
[back](#)



[back](#)



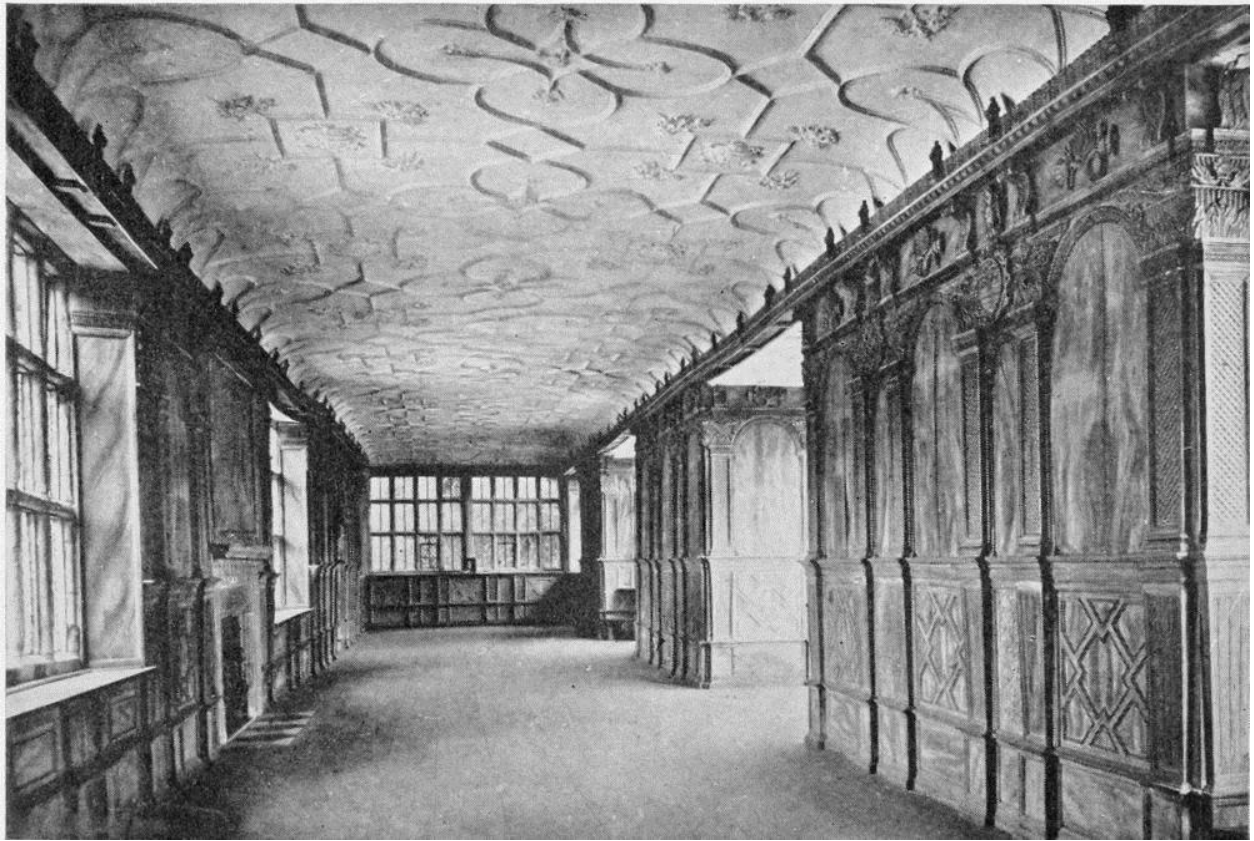
[back](#)



[back](#)



[back](#)



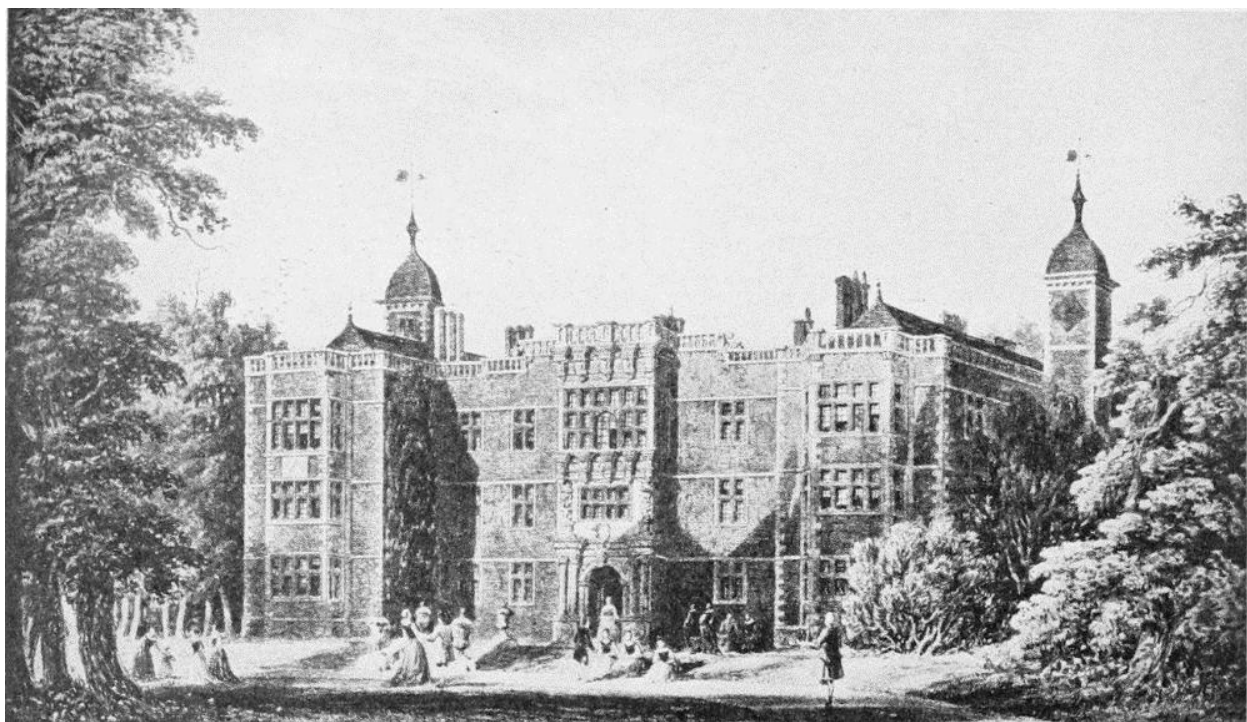
[back](#)



[back](#)



[back](#)



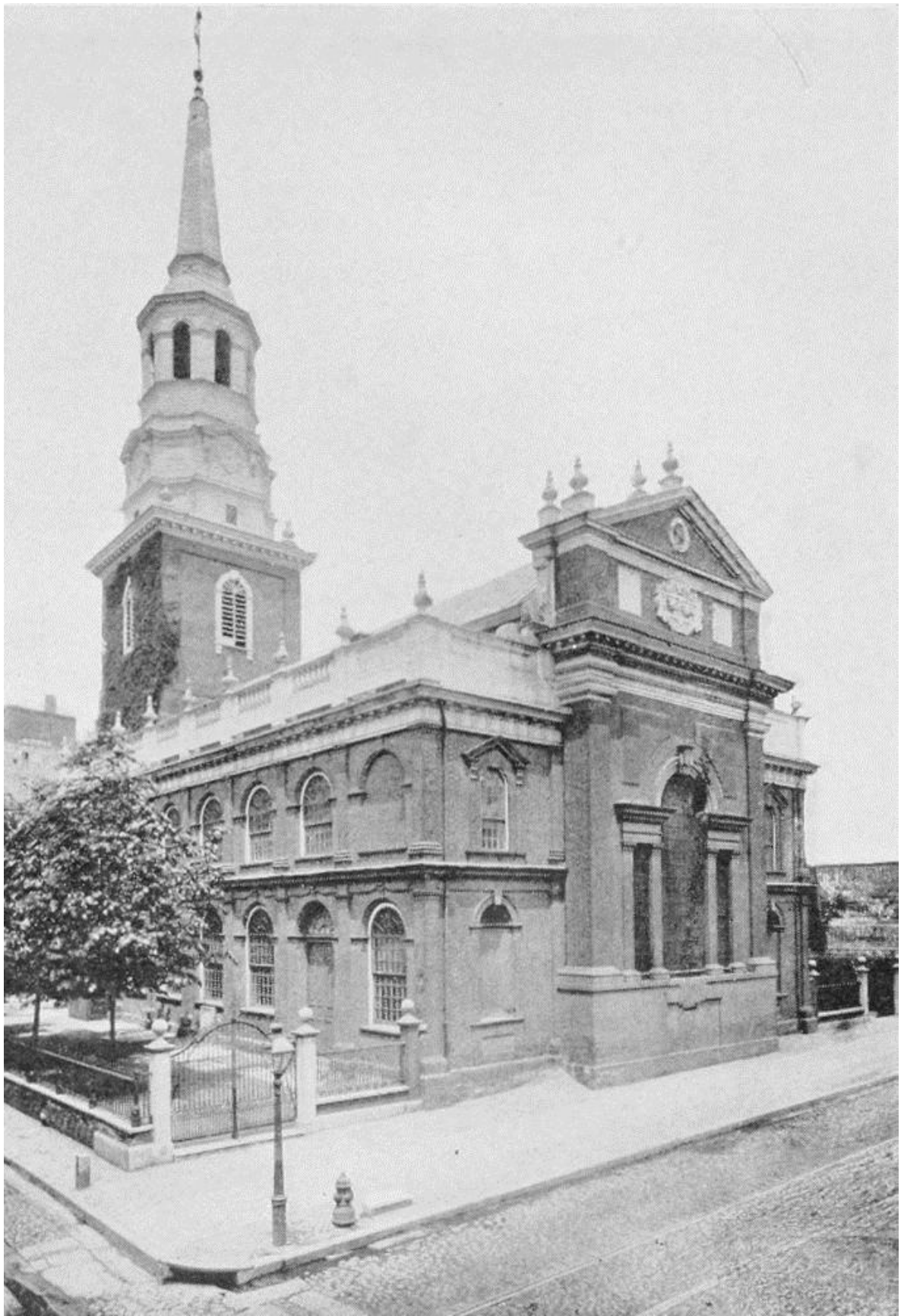
[back](#)



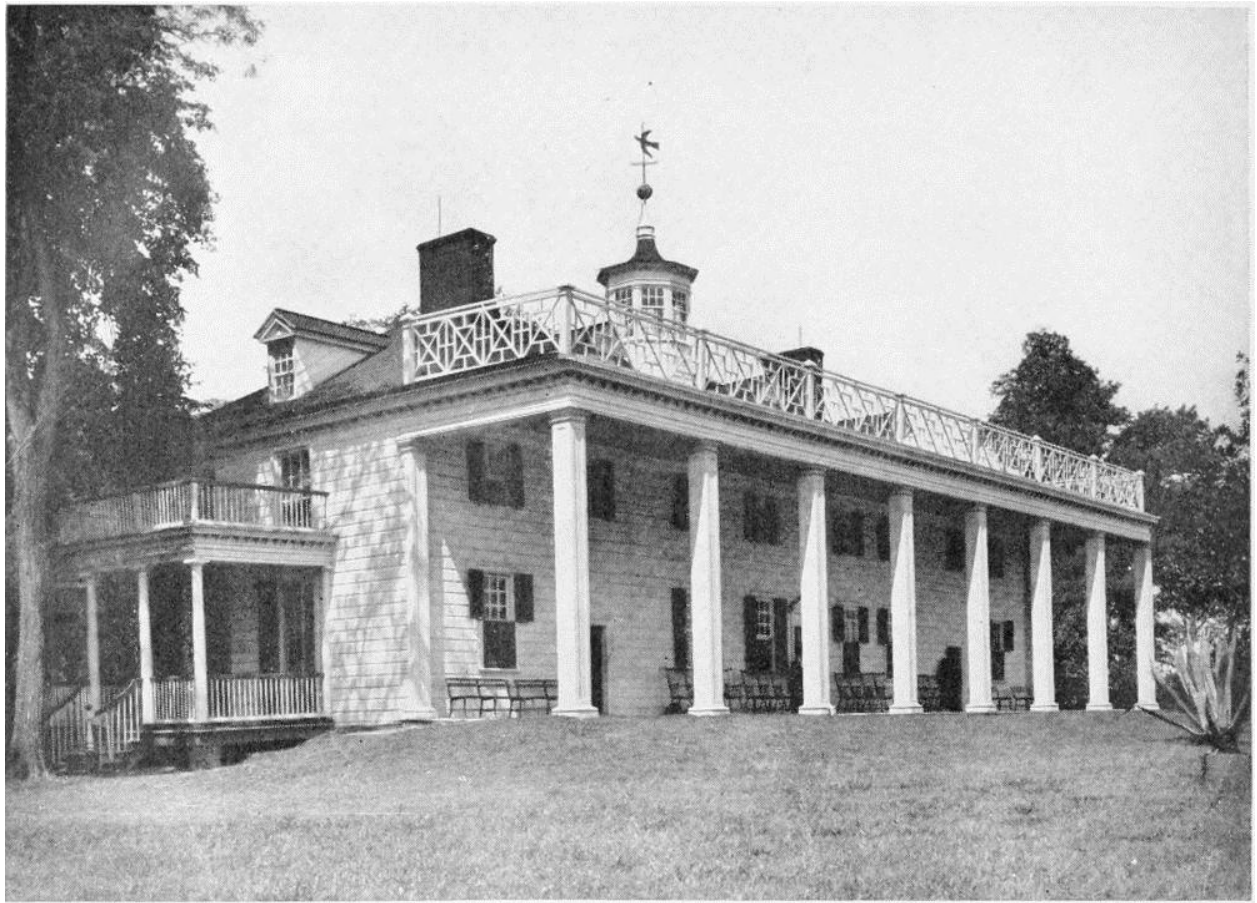
[back](#)



[back](#)



[back](#)



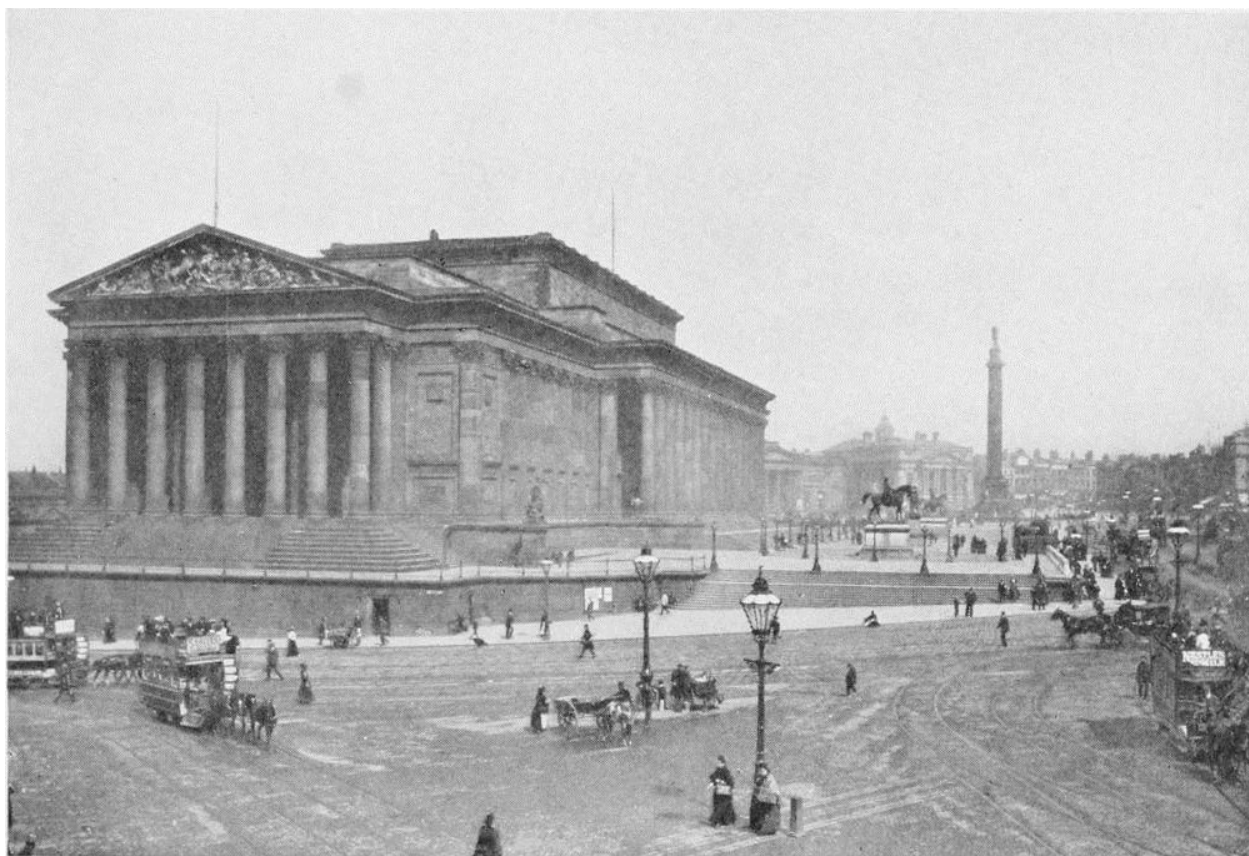
[back](#)



[back](#)



[back](#)



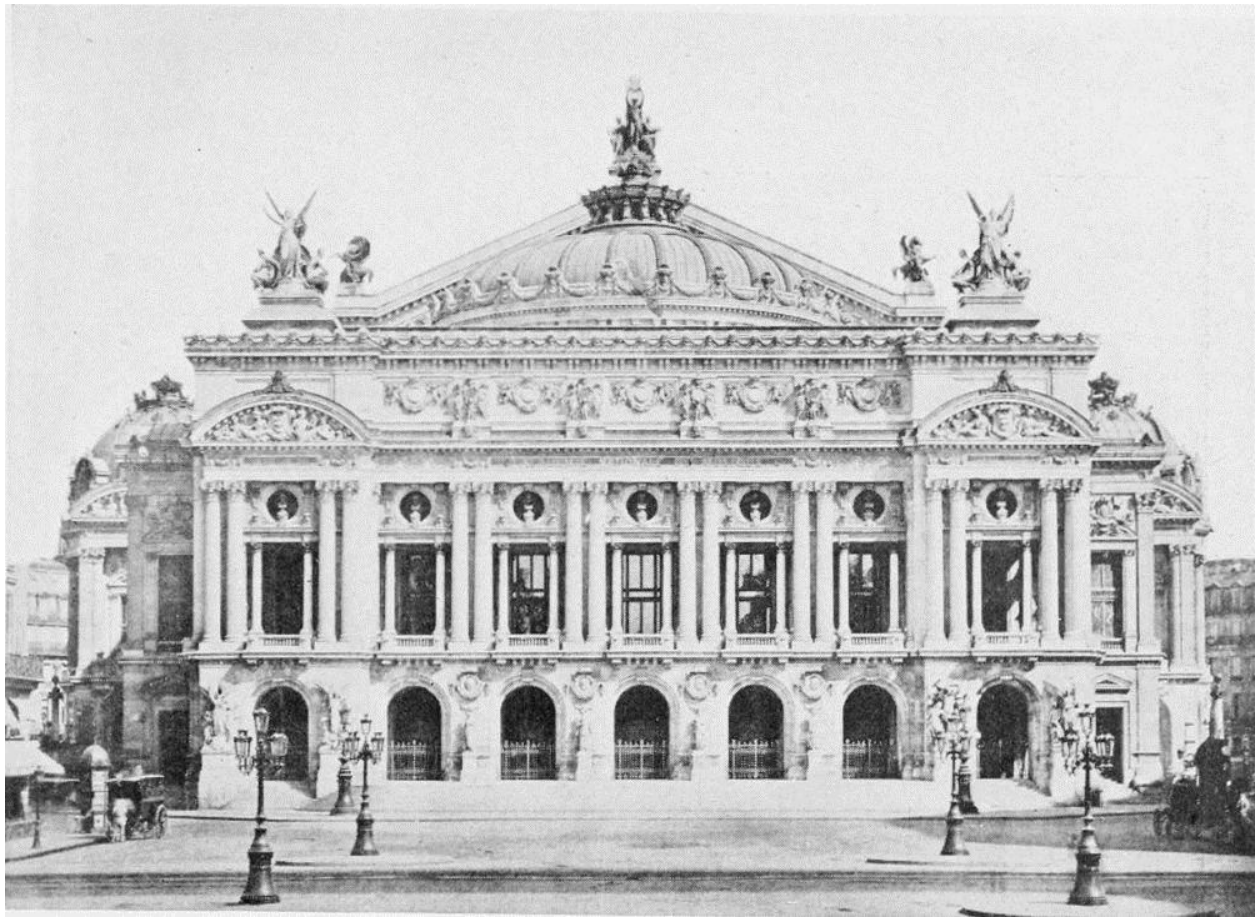
[back](#)



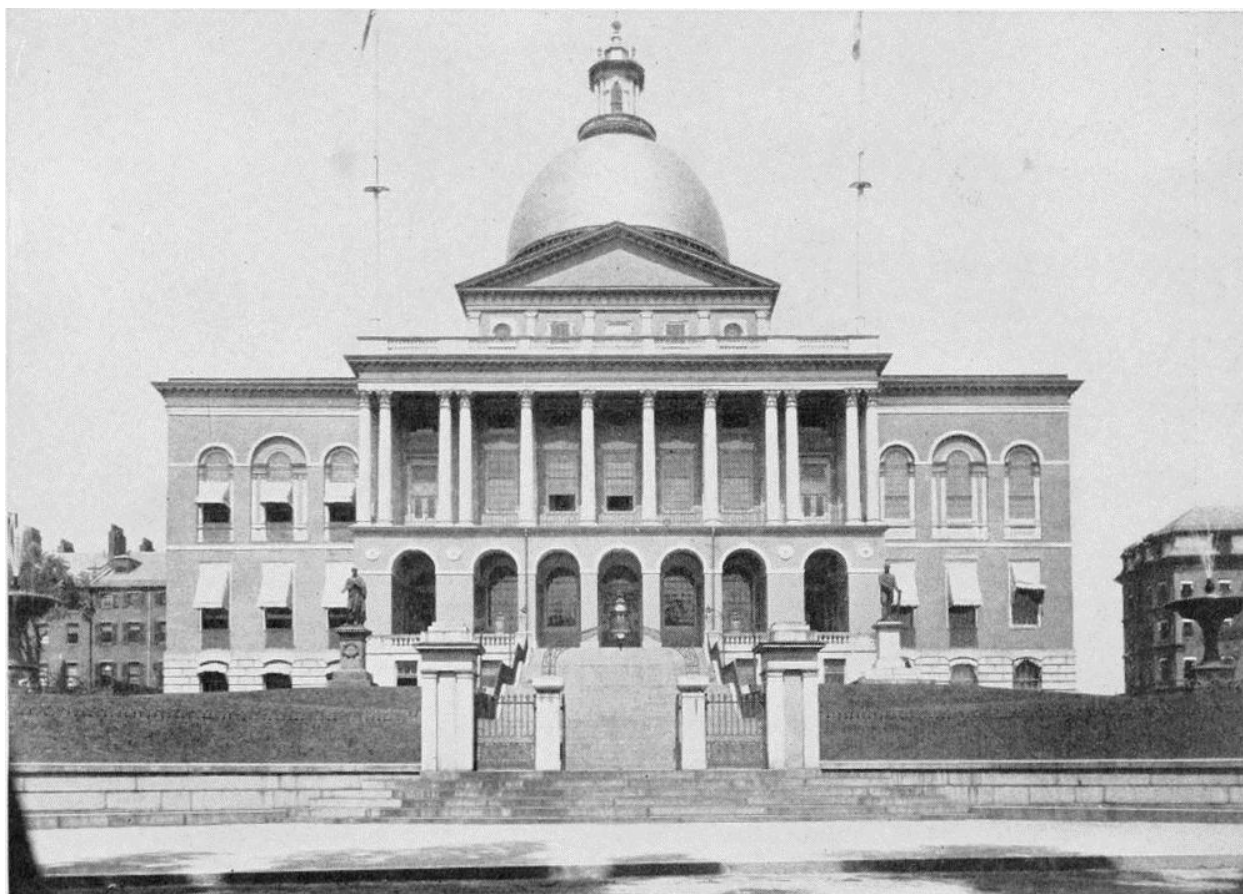
[back](#)



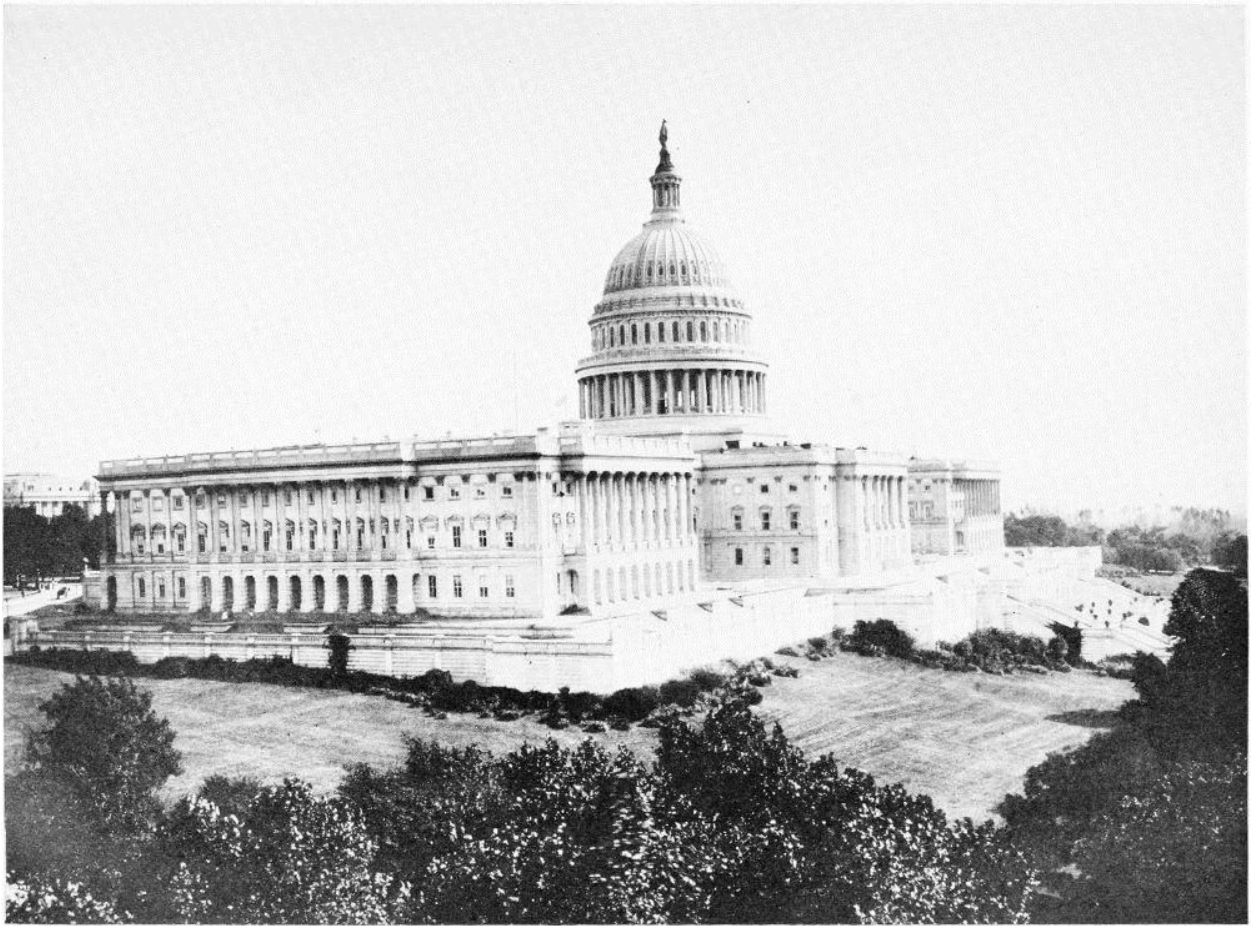
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



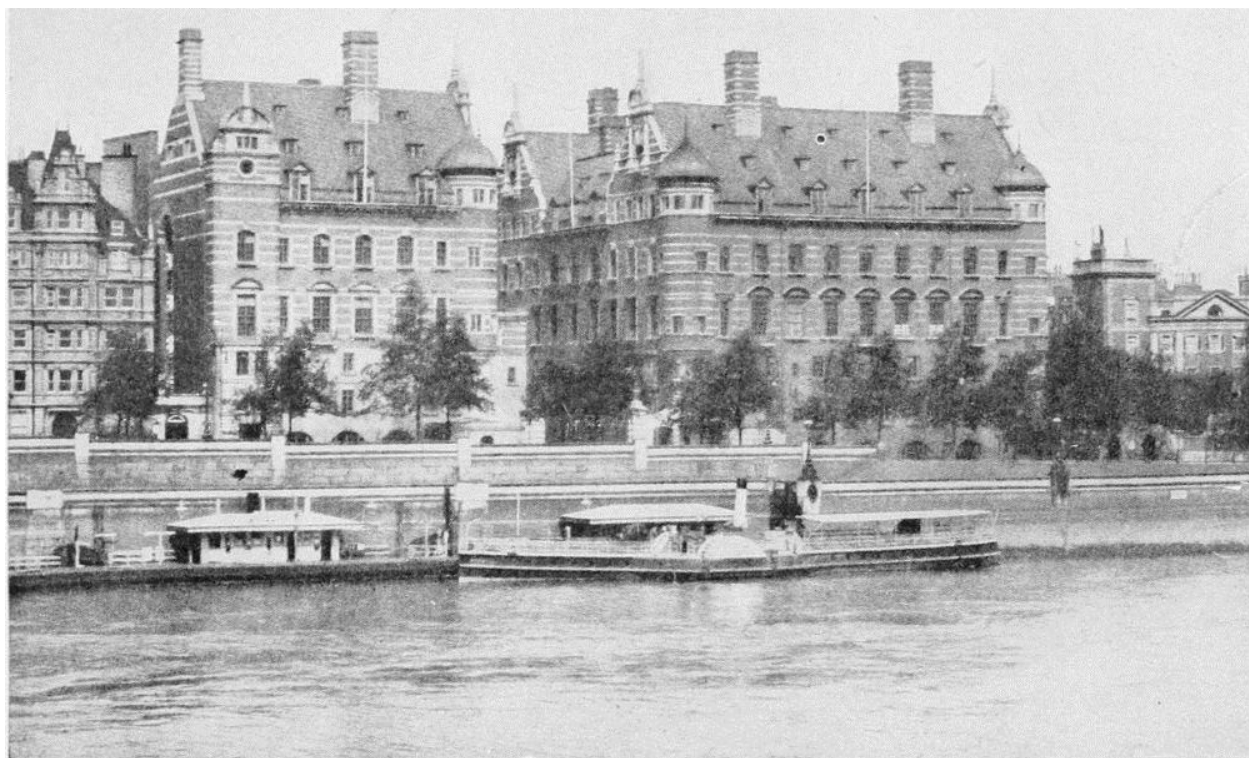
[back](#)



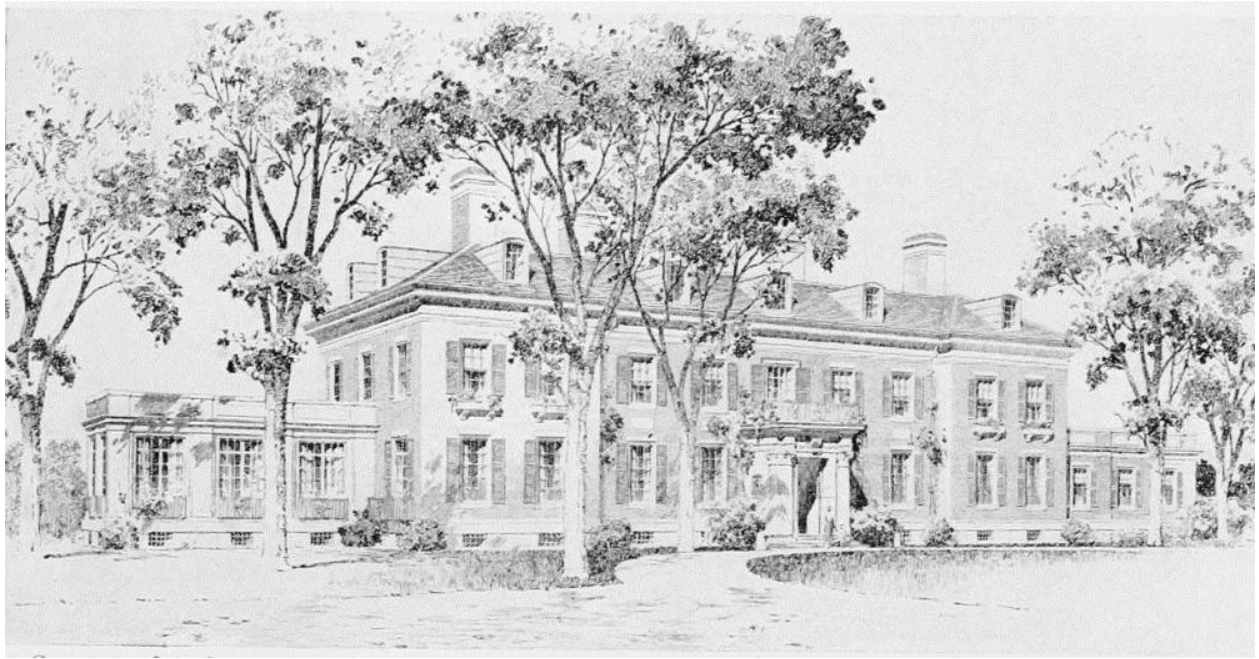
[back](#)



[back](#)



[back](#)



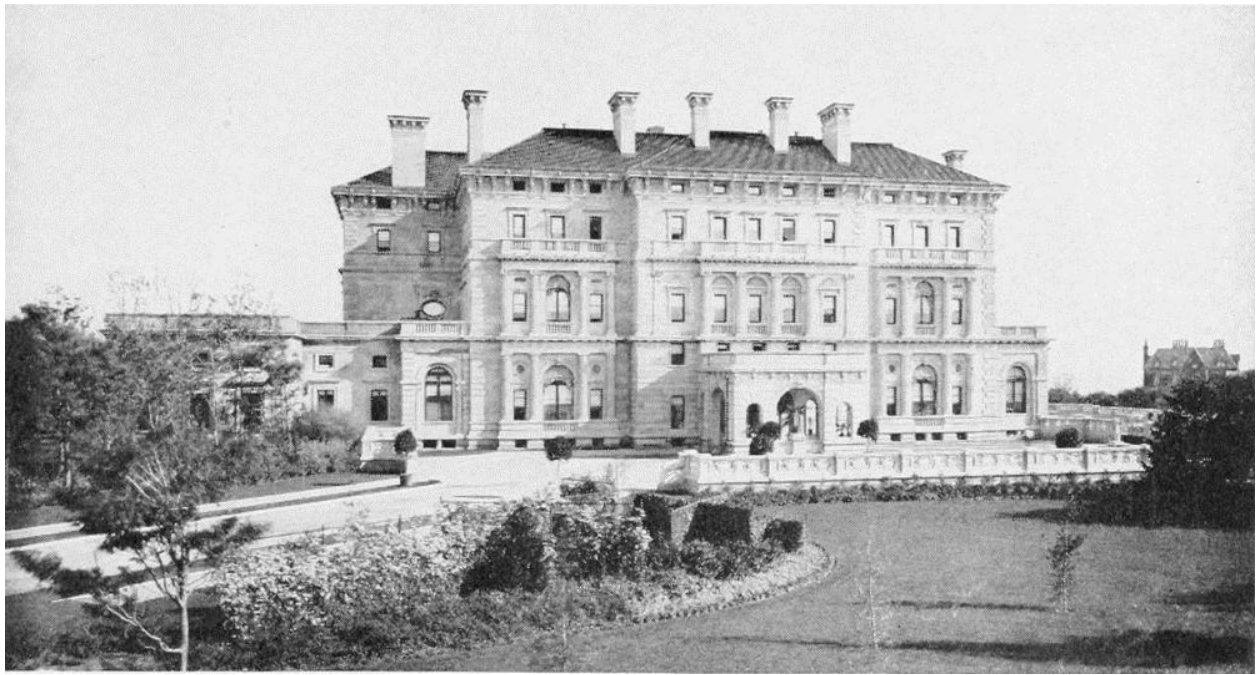
[back](#)



[back](#)



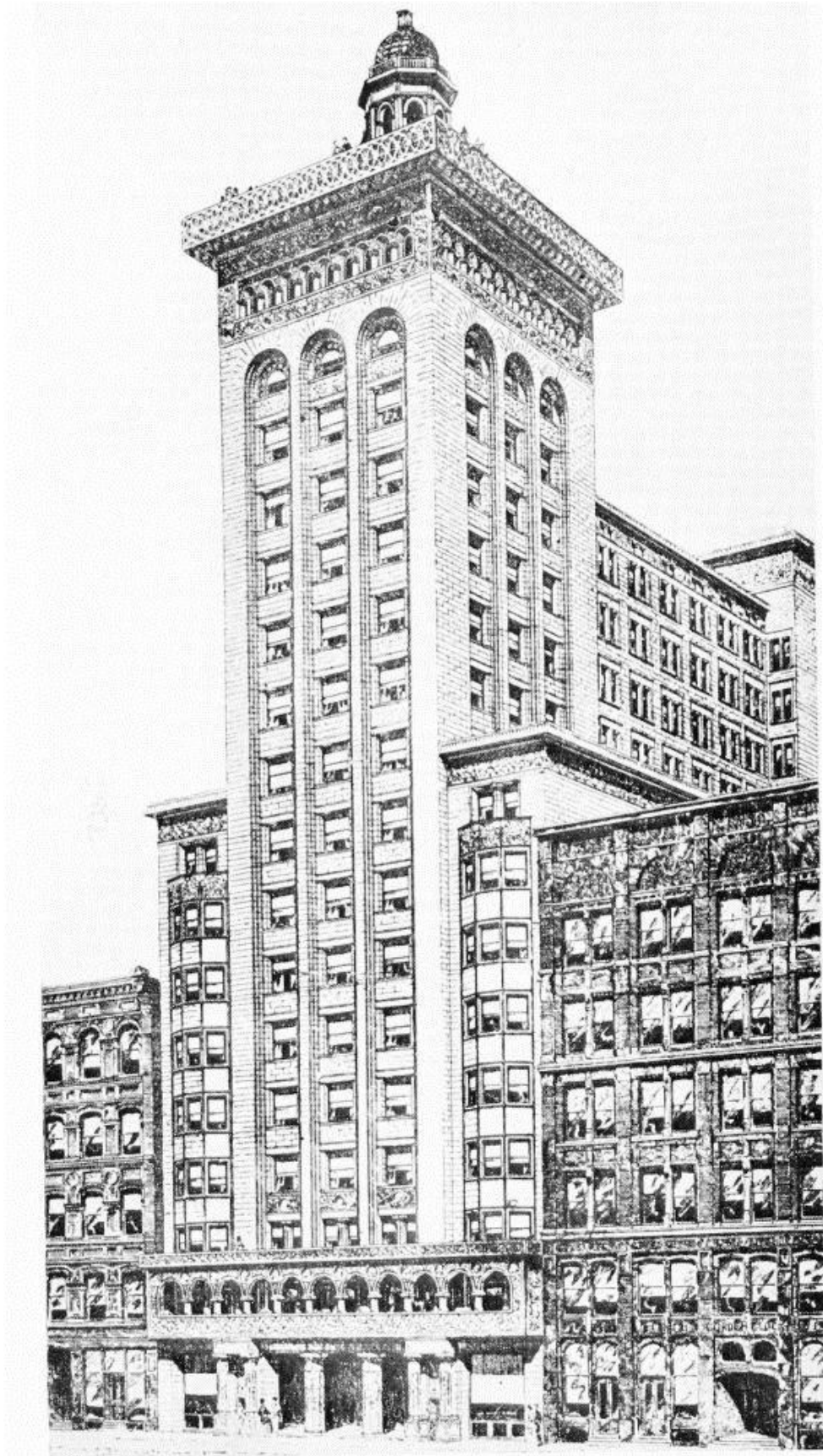
[back](#)



[back](#)



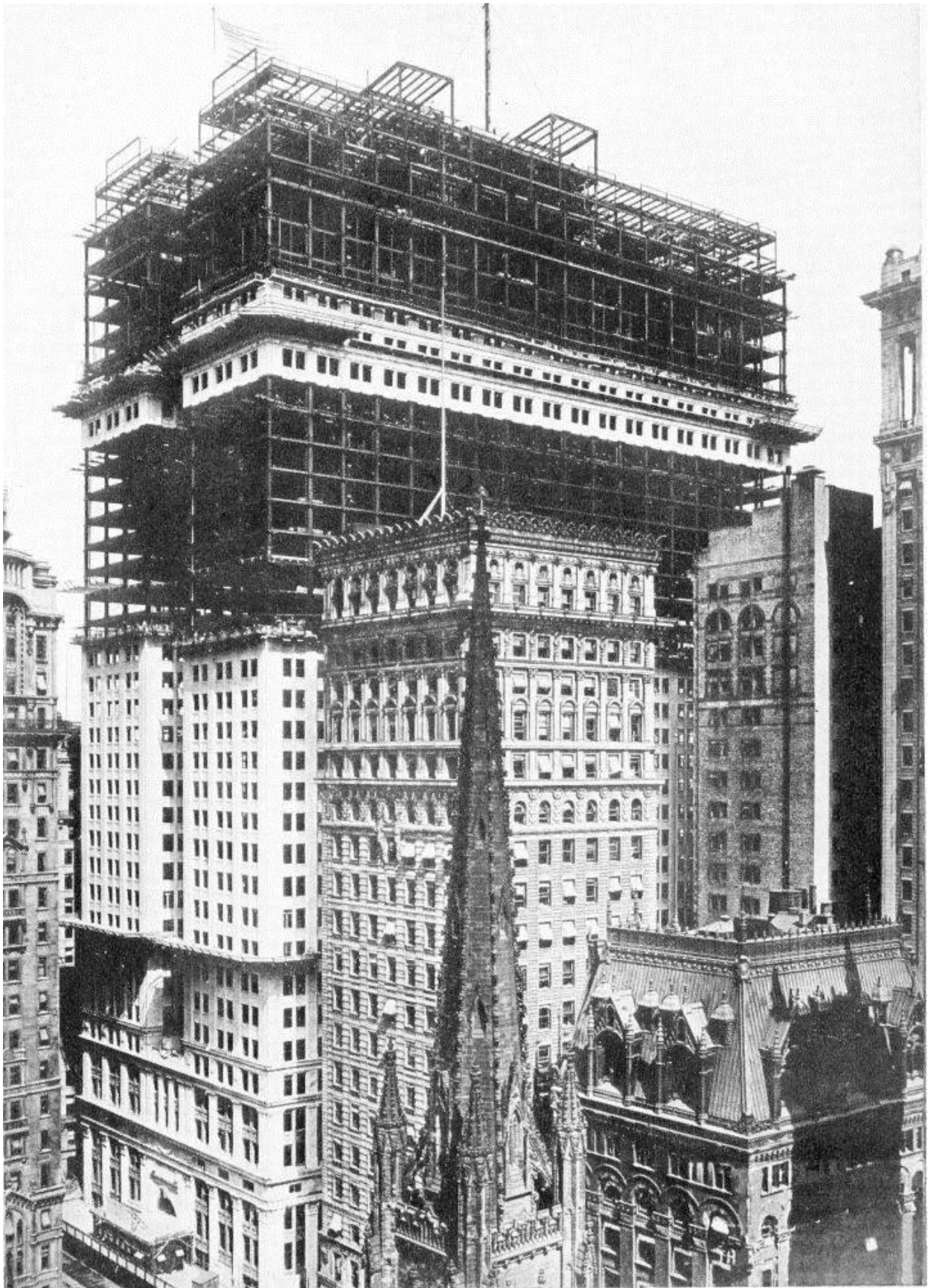
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)